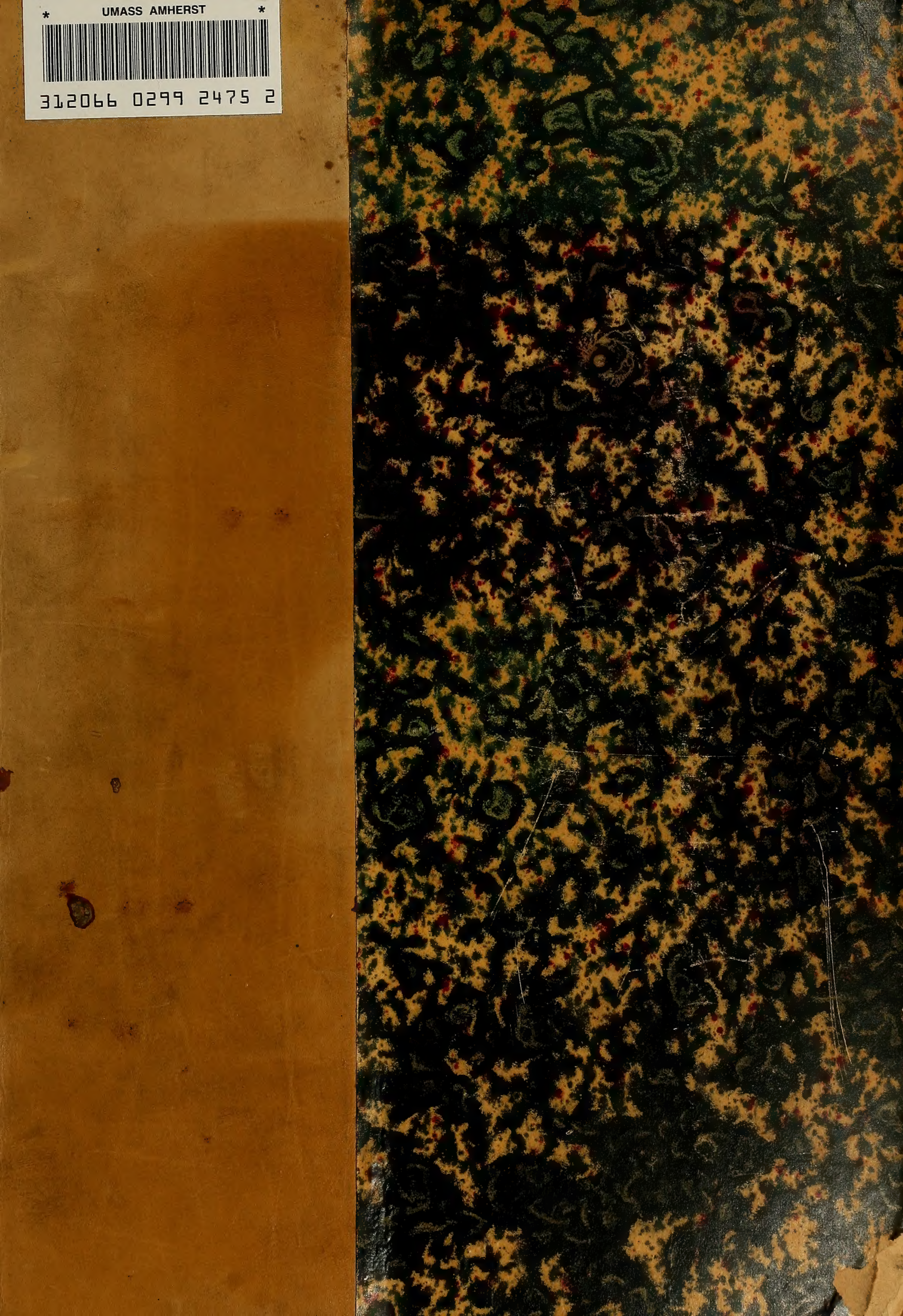
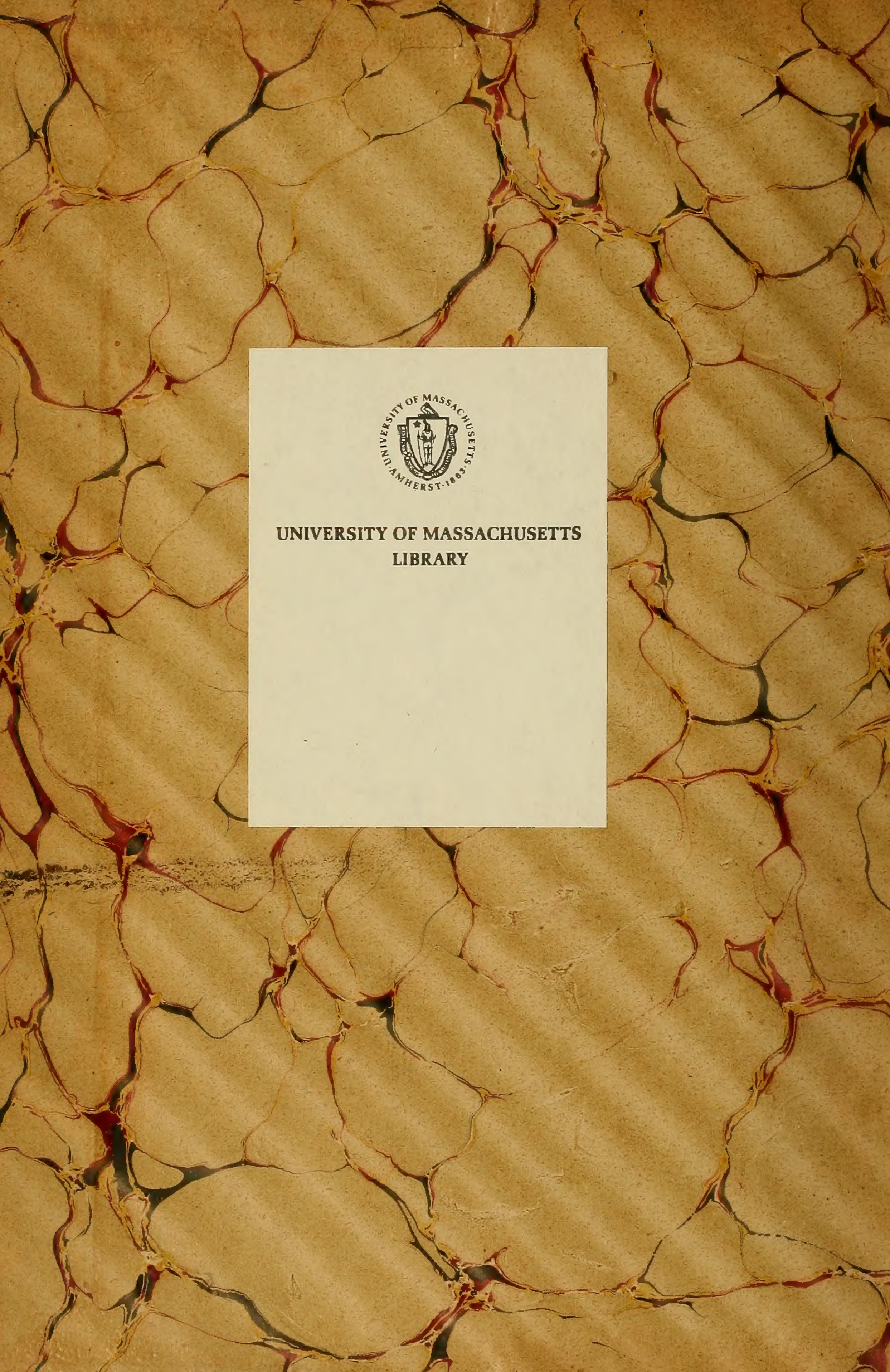

UMASS AMHERST
312066 0299 2475 2


UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS · AMHERST · 1863



GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

QUARANTE ET UNIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

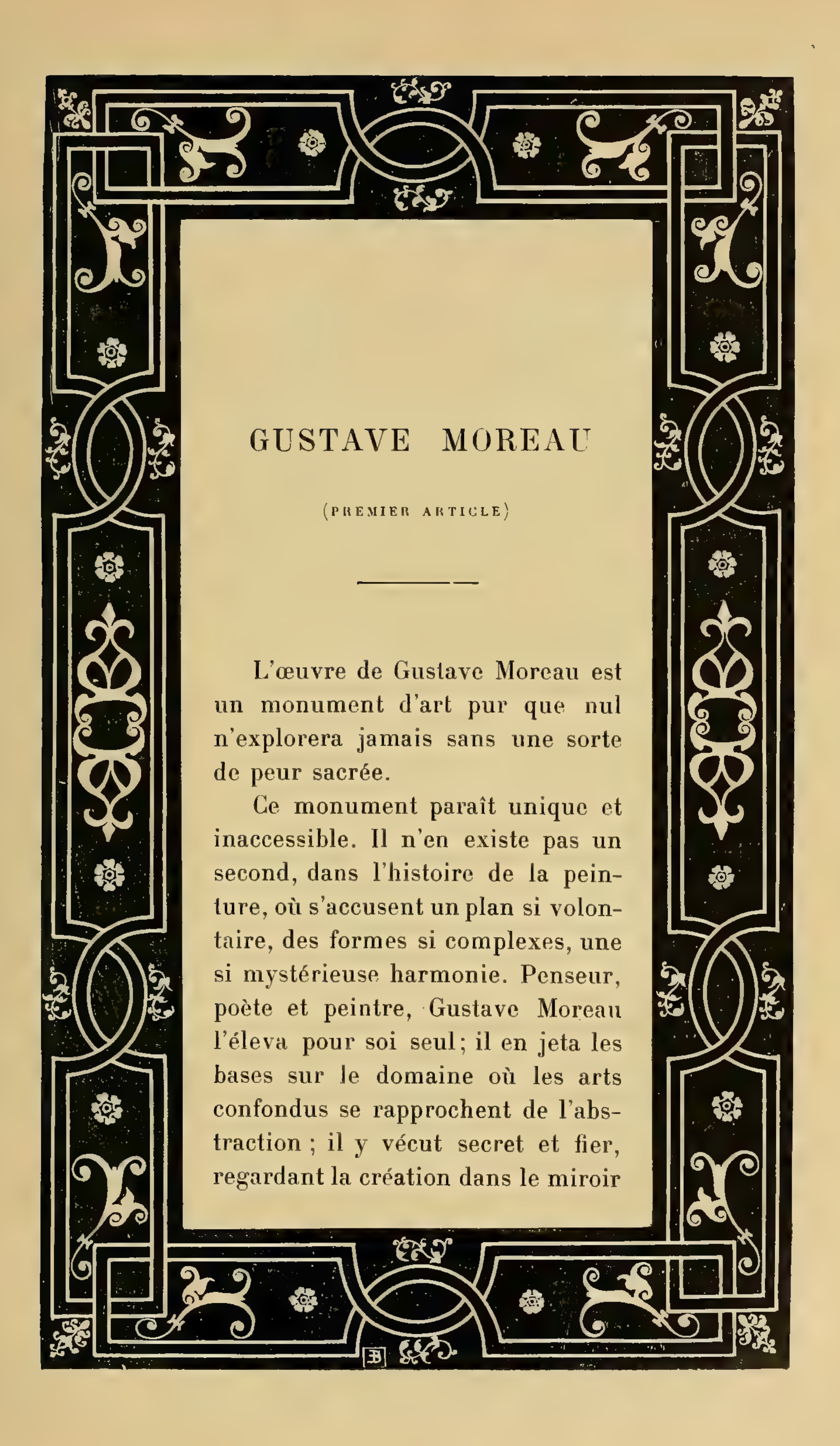
TOME VINGT ET UNIÈME

17 ?

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT

12, RUE GODOT-DE-MAUROI, 12


LÉONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1899
HERVY DEL.
L. CHAPON



GUSTAVE MOREAU

(PREMIER ARTICLE)

L'œuvre de Gustave Moreau est un monument d'art pur que nul n'explorera jamais sans une sorte de peur sacrée.

Ce monument paraît unique et inaccessible. Il n'en existe pas un second, dans l'histoire de la peinture, où s'accusent un plan si volontaire, des formes si complexes, une si mystérieuse harmonie. Penseur, poète et peintre, Gustave Moreau l'éleva pour soi seul; il en jeta les bases sur le domaine où les arts confondus se rapprochent de l'abstraction ; il y vécut secret et fier, regardant la création dans le miroir

de son esprit. Mais la matière intime de l'édifice, le style des lignes, l'arabesque des décors sont plastiques au suprême degré ; on y reconnaît mille éléments puisés dans la tradition éternelle; on y entend mille échos des musiques merveilleuses du passé. Il a l'air d'être situé hors de l'espace et du temps; il est sans âge, vieux comme l'humanité par ses fondements et baigné à son faîte d'une aurore émanée d'hier.

Or, la mort vient d'ouvrir les portes hermétiques ; l'œuvre est là, paré d'un prestige inexprimable. Passons le seuil avec respect.

Gustave Moreau fut obscurément célèbre.

Nulle vie plus simple et discrète, mais aussi plus méthodique et tendue ; point d'incidents pittoresques ; cinquante années d'un travail obstiné, dévorées dans une vigilante jalousie des heures, dans une inquiétude nerveuse dont quelques témoins choisis eurent à peine l'aveu. Cette fébrilité féconde et ce ressort silencieux s'appliquant à un labeur célé surprirent les contemporains et les laissèrent sous l'impression que le peintre se cantonnait dans une réserve si singulière parce qu'il pratiquait une sorte d'alchimie de l'art. Le vulgaire n'aime pas qu'on lui réponde, comme Néhémie occupé aux fortifications de Sion : *Magnum opus facio et non possum descendere.* Puis, entre deux retraites, juste au moment où il atteint à l'apogée, voici que Gustave Moreau soumet, en quatre occasions (1878-1882), au public de graves et saisissantes compositions et des aquarelles d'un charme infini. Ces grandes et nobles images semblèrent n'être pas du siècle; leur beauté sauvage, leur grâce réfléchie, les reculaient dans une lointaine atmosphère de musée ; leur galbe significatif, serti dans un cadre d'une richesse insolite, dans des perspectives vertigineuses, dans des pans de nature pour ainsi dire surnaturelle, étonna d'abord. Rien d'aussi rare n'avait été offert aux yeux, et cela parut dépasser les limites assignées à l'art. Beaucoup ont cru alors qu'il fallait une initiation pour saisir le sens du symbole inclus et, le premier frisson passé, murmurèrent les mots de peinture *savante* ou *littéraire,* qui s'adaptent bien mal à des conceptions si primesautières et si passionnées.

Mais, en revanche, Gustave Moreau conquit la prédilection d'une élite ; il fut profondément aimé et vénéré par le petit groupe de penseurs et d'amateurs qui prépare et anticipe les consécrations futures. Son nom personnifia l'art le plus élevé, le plus précieux ; ses œuvres furent comme des joyaux sans égal, dignes seulement des

écrins aristocratiques. Une douzaine de collectionneurs raffinés se les disputèrent et l'on sut, grâce à eux, que l'inspiration de l'artiste



ÉTUDE POUR « ULYSSE ET LES PRÉTENDANTS »

(Musée Gustave Moreau.)

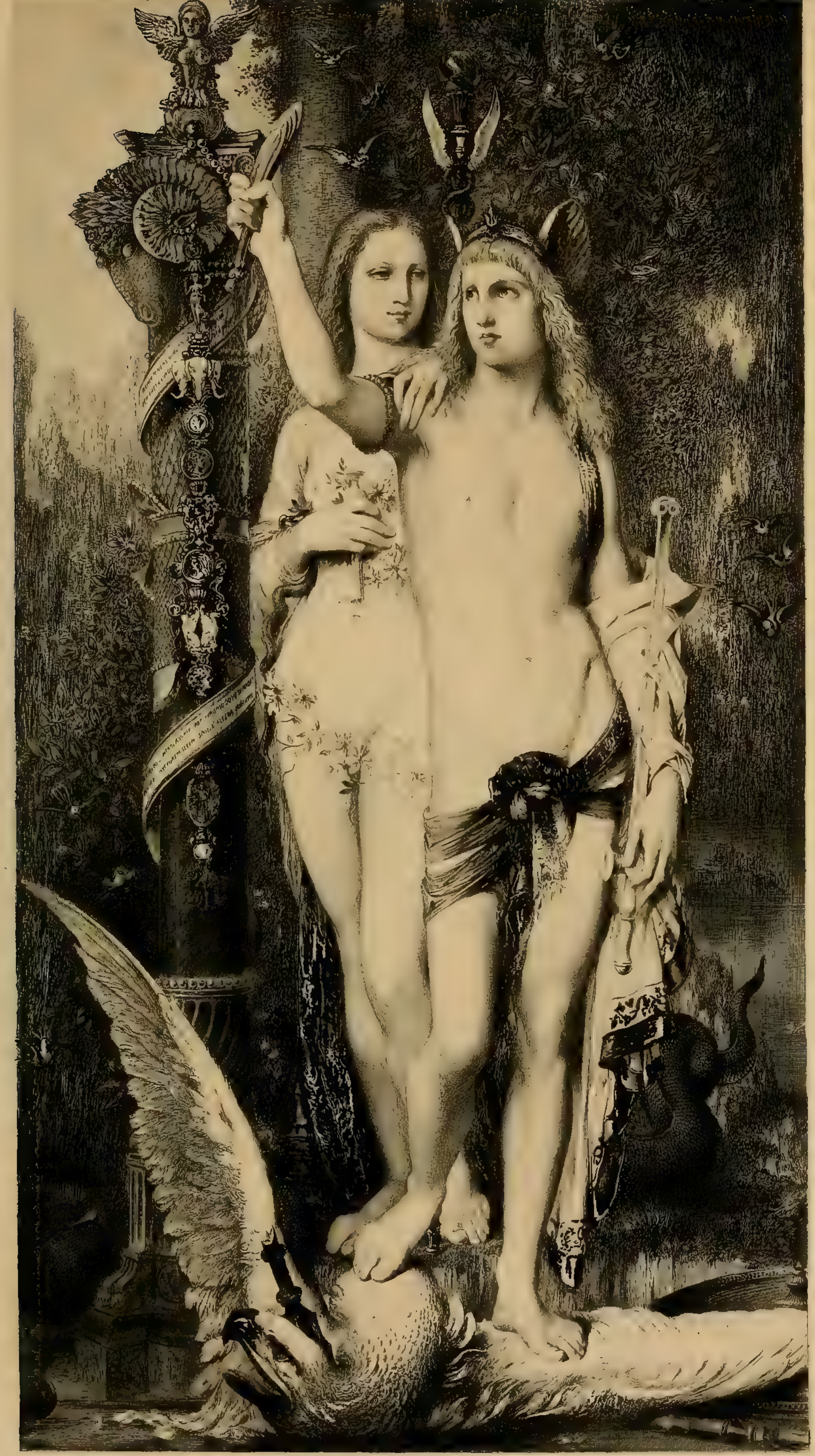
répondait à une renaissance du goût, à une évolution bienfaisante de l'idéalisme plastique. Honneur à ceux pour qui Moreau, élaborant sa gloire en toute liberté, put incarner son rêve immense !

Aujourd'hui, l'atelier est devenu musée. Des centaines de compositions, des milliers de dessins et d'aquarelles nous racontent les travaux et les jours du maître. Il a décidé que sa demeure privée s'ouvrirait publiquement à l'étude ; il a entendu nous léguer l'enseignement moral de son exemple et la confession de son effort tout entier. Toujours préoccupé de la brièveté de la vie, il a pris ses précautions pour nous éviter les moindres malentendus, jusqu'à inscrire la mention : « *En voie d'exécution* » sur les toiles inachevées, mais non point abandonnées, jusqu'à classer ses dessins, ses calques méticuleusement. Certainement, il s'est investi d'une tâche, il a voulu assurer les principes qu'il chérissait et nous laisser le manifeste d'un art renouvelé.

Orgueil supérieur d'une âme ardente et constante en ses élans : lorsque le marquis de Chennevières vint lui proposer, en 1874, de décorer la chapelle de la Vierge au Panthéon, alors église Sainte-Geneviève, il refusa, pensant que sa mission n'était pas là, que la contrainte du genre imposé le stériliserait. Il eût fallu cent ans, cependant, pour qu'il réalisât les projets ébauchés en sa maturité, et la vieillesse même exalta l'essor de son énergie créatrice.

La famille de Gustave Moreau ne disposait que de ressources fort médiocres. Après des essais timidement romantiques dans la peinture de genre, le jeune peintre fut admis à l'atelier de Picot, où l'enseignement officiel mit ses instincts en révolte contre les formules mesquines de l'école et de l'Académie. Son esprit était cultivé, sans que ni ses études classiques ni jamais ses lectures aient été celles d'un érudit. En réalité, Moreau regarda les maîtres avidement, et cependant se forma seul; mais il faut s'entendre sur ces mots. On se figure banalement que les artistes se forment uniquement par les yeux et par l'imitation; on dira, par exemple, que Puvis de Chavannes trouva sa voie devant les fresques d'Italie, devant Fra Angelico et les Primitifs, ou bien que Moreau subit l'obsession de Mantegna. Voilà qui est dit trop vite : le premier ne connut rien du grand art mural de la Renaissance et, quand il étudiait, l'école des Primitifs était tout à fait ignorée ; le second fut toujours foncièrement éclectique et n'eut aucune prédilection pour le maître padouan, avec lequel il n'a vraiment que de spécieuses analogies.

Un voyage de deux ans en Italie (1858-1860) lui fit connaître Florence, Venise, Rome et Naples ; après avoir copié sans choix au Louvre, il copia là-bas des Carpaccio, des Raphaël, un Velazquez ;



Gustave Moreau pinx^t Jean Patricot sculp^t

MÉDÉE ET JASON

Gazette des Beaux Arts. Imp. Ch. Wittmann

or, à l'époque de ce voyage, l'esprit de Moreau était mûr ; il laissait derrière lui, à Paris, vingt grandes compositions, où toute son esthétique s'affirmait déjà. Il quittait d'ailleurs à contre-cœur son atelier, ignora l'Espagne, n'alla qu'en 1885 en Hollande.



ÉTUDE POUR « HÉSIODE ET LES MUSES »

(Musée Gustave Moreau.)

Et pourtant nul ne connut mieux l'essence d'un Velazquez ou d'un Rembrandt. C'est lui qui donna à Fromentin les indications fondamentales de ses études sur les maîtres d'autrefois. C'est au Louvre qu'il envoyait invariablement les débutants et, dans ses entretiens, il évoquait à leur tour, avec une incomparable éloquence, les beaux *morceaux* de peinture des Vénitiens, un clair de lune de van der Neer, la poétique imagination d'un Watteau. La technique picturale l'intéressait en effet par-dessus tout, et nous verrons qu'une de ses ambitions fut de retrouver la matière et la facture incorruptibles des grands ouvriers de jadis.

Un seul maître moderne eut sur Gustave Moreau une influence nettement accusée ; ce n'est ni Ingres, ni Delacroix, mais Théodore Chassériau. L'art de celui-là, parfumé, sensuel et rythmique, jaillissait comme une source enivrante et tiède dans un vallon des Hespérides ; le moule des figures était d'une suavité latente, d'une austère langueur ; l'imagination plastique respirait une poésie inconnue, une sérénité majestueuse et diffuse. Moreau l'aima, lui voua un culte et, certainement, lui dut plusieurs leçons fécondes.

Gustave Moreau se forma donc dans une pleine indépendance. Son intuition le guida hors des chemins battus et son goût d'artiste fut inné. Dès l'atelier, il s'est fait une poétique et une technique personnelles; il s'est dressé un répertoire d'images; son art s'est refermé sur lui.

Nous en jugeons maintenant: sa doctrine n'a point varié; dans ses dernières années, il remaniait encore les tableaux de ses primes débuts, il reprenait les thèmes qui l'avaient séduit de bonne heure. Seulement, les œuvres dont il s'est séparé avec déchirement, qui sont dispersées dans quelques grandes collections particulières, sont les variantes les plus adéquates à sa volonté, les versions parfaites du vaste poème qu'il a conçu.

I

Gustave Moreau ne peignit pas l'homme; il peignit la pensée et l'imagination humaines.

L'Histoire n'avait pas de grâces pour lui; la Nature ingénue ne le contentait pas; l'une et l'autre lui paraissaient insuffisamment expressives dans leurs lignes concrètes, arrêtées.

La Fable fut le seul domaine spirituel où il se complut. Il est le peintre élu des mythes, des légendes, des sentiments symbolisés.

Or, la Fable est immortelle. C'est le livre où les races ont consigné les joies et les terreurs, les tristesses et les espoirs, les enchantements et les déceptions de l'espèce. Mais le livre est complet; tout y a été dit dans le langage figuré qui s'est transmis de siècles en siècles ; sans être suranné, il est clos depuis des milliers d'années.

Prenons pour exemple l'apologue du fabuliste. Toute la morale, toute l'expérience, toutes les aspirations, toutes les revendications de nos ancêtres y sont enfermées sous une forme lapidaire et plastique; il a été la pâture de l'antiquité classique; il lui vint du côté du soleil levant. Bidpay, Ésope, c'est l'Éthiopien, c'est l'Indien inventeur des contes qui consolent et réchauffent le faible dans ses souffrances anonymes. Mais il ne se fait plus de fables depuis que l'Orient ne donne plus à l'Occident le diapason.

La Fontaine n'a pas inventé un seul de ses apologues. La légende ne se crée non plus; l'Arioste et Rabelais, Perrault même, répètent sans le savoir des fictions écloses autour du berceau de l'humanité. Mais combien plus certaine la cessation du mythe! Le mythe, c'est l'imagerie des prodiges religieux, c'est l'abstraction des

hauts mystères devenant tangibles, prenant le relief de la vie et le manteau de la réalité terrestre ; et il ne se crée plus de religions.

Mais qu'importe, si les champs du mythe antique sont ouverts à tous les horizons ?

Ce royaume sans bornes, l'artiste s'y plongeait avec une ivresse fougueuse. Un des motifs qu'il répéta le plus souvent, c'est celui de la Chimère bondissant dans le vide ou du dragon planant dans l'éther. L'audacieux qui se confie au monstre pour de vertigineux voyages, c'est l'artiste lui-même en quête des empyrées divins.

L'âme de Gustave Moreau était une âme trempée, d'une sensibilité réfléchie, soucieuse, passionnée, inclinée vers ces généralisations que la philosophie moderne a développées en nous. Elle déborda le terrain antique ; elle dépassa les mythologies faciles, aussi bien que les imitations pédantes de la tradition classique.

Ainsi, en entrant dans cet atelier, dans ce laboratoire où il pratiqua de vraies transmutations, on s'aperçoit que certains thèmes directeurs l'ont hanté. Je citerai les suivants, comme exemples des idées morales et dégagées de mysticisme stérile qu'il enferme dans les formes rituelles de l'allégorie restaurée :

Le triomphe du Bien sur le Mal ou du Beau sur la Laideur, sous les traits de héros vainqueurs de monstres ;

La glorification des sacrifices ou l'apothéose des rédempteurs, des conducteurs de peuples, des apôtres et des prophètes primordiaux ;

La pérennité du chant sacré, la survie de la poésie aux porteurs de lyre morts ;

L'union du dieu multiforme et de la créature reconnaissante ; etc.

Au sujet d'un tableau inspiré par ce dernier thème, une *Léda*, Gustave Moreau a laissé manuscrite la paraphrase que voici :

LÉDA. — LE SACRE

« *Le dieu se manifeste, la foudre éclate, l'amour terrestre fuit au loin.*

« *Le cygne roi, auréolé, au regard sombre, pose sa tête sur celle de la blanche figure toute repliée en elle-même, dans la pose hiératique d'initiée, humble sous ce sacre divin.*

« *L'immaculée blancheur sous la blancheur divine.*

« *L'incantation se manifeste, le dieu s'incarne en cette beauté pure.*

« *Le mystère s'accomplit, et, devant ce groupe sacré et religieux, se dressent deux génies accompagnés de l'aigle, portant des attributs divins : la*

tiare et la foudre. Ils tiennent devant Léda cette offrande divine, officiants de ce dieu s'oubliant dans son rêve.

« *Et la nature entière tremble et s'incline, les Faunes, les Dryades, les*



ÉTUDE POUR « TYRTÉE »

(Musée Gustave Moreau.)

Satyres et les Nymphes se prosternent et adorent, tandis que le grand Pan, symbolisant toute la nature, appelle tout ce qui vit à la contemplation du grand mystère.»

On le voit : un tableau est un monde pour cet artiste qui, dans une autre note intime, avoue sa peine à *faire marcher d'un pas égal cet attelage si difficile à conduire : son imagination sans frein et son esprit critique.*



ÉTUDE POUR « DIOMÈDE DÉVORÉ PAR SES CHEVAUX »

(Musée Gustave Moreau.)

Cette imagination et cette critique ont-elles subi des modifications à la gestation journalière des mêmes rêves? Oui, mais légères en réalité.

La résurrection de la fable antique, telle qu'il la pratiqua d'abord, est parallèle à la plastique panthéiste des races latines. Les toutes

sereines compositions de Gustave Moreau distillent, pour la plupart, une poésie attendrie dont les éléments sont simples, dont les assonances sont caressantes ou graves comme les vers d'un Ovide ou d'un Racine. Elles ont la saveur du miel attique. Plus tard, l'imagination s'émancipe, la critique exerce un moindre contrôle. La complication du décor devient de plus en plus grande. Partout il ajoute des adjuvants symphoniques, faisant choix d'accessoires significatifs, exprimant du sujet son nectar ultime. L'ornement foisonne en pyramides; les plans se superposent, les sites se creusent, se découpent, les échafaudements se multiplient et le sortilège est partout. Reprenant ses œuvres de jeunesse, l'artiste ajoute de la toile au bas du châssis, pour qu'on entre pour ainsi dire de plain pied sur la scène du drame élargi. On pense involontairement à cette fin de la *Tentation de saint Antoine* où Flaubert nous montre l'ermite assistant, dans une dernière épreuve, à la naissance de la vie :

« Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux, des polypiers qui ont l'air de sycomores portent des bras sur leurs branches... Des insectes pareils à des pétales de roses garnissent un arbuste... Et puis les plantes se confondent avec les pierres... Enfin, il aperçoit de petites masses globuleuses, garnies de cils tout autour. Une vibration les agite. — « Je voudrais, s'écrie Antoine délirant, avoir » des ailes, une carapace, une écorce, me diviser partout, être en tout, » m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler » comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, péné» trer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, — être la » matière! »

Un élément exotique est venu, petit à petit, modifier, sans la corrompre, la pureté initiale des thèmes mythologiques où Moreau s'abreuvait, comme à une source de Jouvence : l'alliage oriental.

Nous serions porté à dater l'événement de l'Exposition universelle de 1878, si les curiosités latentes d'un artiste aussi inquiet n'avaient pas été dirigées déjà vers la patrie de tous les symboles, vers l'Asie. Il est, en effet, à remarquer que les arts de l'Asie reculée, vierges jusqu'alors, se virent livrés vers ce temps à l'examen universel ; ce n'est guère que depuis une vingtaine d'années que les documents scientifiques intéressant la Perse, l'Inde, l'Extrême-Orient, sont tombés dans le domaine public sous des formes variées : miniatures persanes, levés d'architecture moresque, arabe et hindoue, étoffes et bronzes de Chine ou du Japon,

publication, photographie de décors ignorés, découvertes et expertises de civilisations éteintes. Il y a cinquante ans, il n'était pas



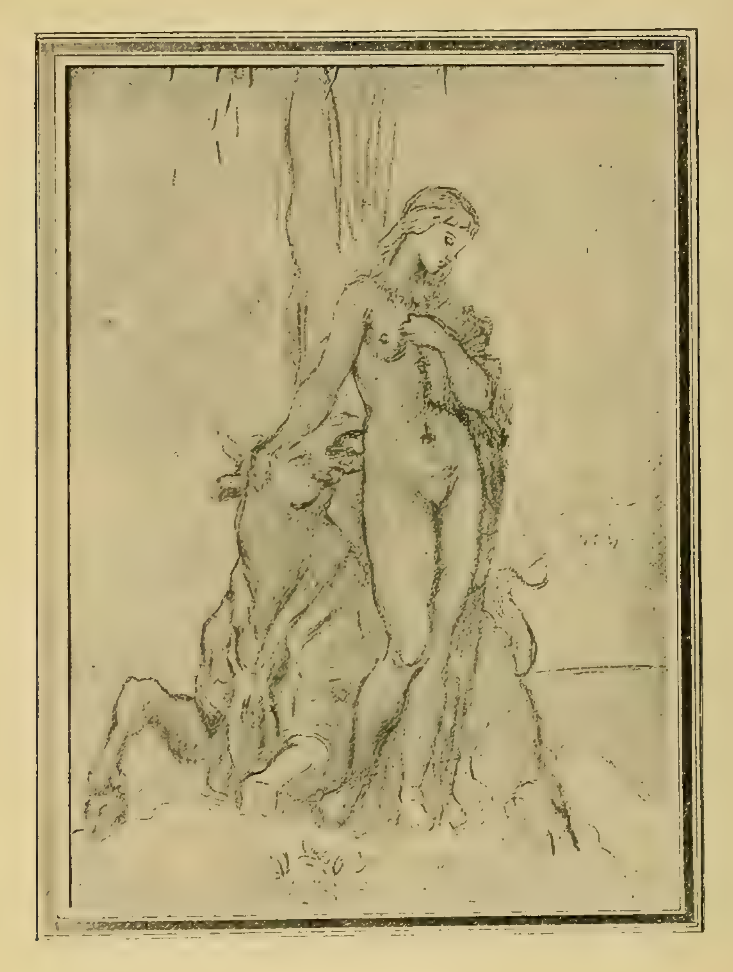
ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE, ESQUISSE AU FUSAIN

(Musée Gustave Moreau.)

question de Ceylan, d'Ellora ou d'Angkor, et dix personnes en Europe avaient, dans leur cabinet, quelque notion du bouddhisme. Figurez-vous un lecteur du *Voyage du jeune Anacharsis* à qui l'on donne les *Lettres* de Jacquemont, puis *Salammbô*.

Ainsi, en étudiant l'Orient, Gustave Moreau remonte le cours de la migration des mythes ; il aboutit là où ils sont éclos ; il n'y a

plus de frontières à son iconographie de la Fable. Mais qu'on ne voie là aucun souci puérile de la couleur locale, car le plus pauvre croquis donne carrière à sa fantaisie : la triomphante aquarelle du musée du Luxembourg, l'*Apparition*, a pour cadre une salle



EUROPE, DESSIN

(Musée Gustave Moreau.)

ruisselante d'émaux dont, peut-être, une mauvaise gravure de journal illustré lui suggéra l'ordonnance. Chez l'artiste né, il n'y a que choix et divination.

Quand on pense à la morne platitude où l'art académique avait réduit l'allégorie de commande, on ressent un sursaut à cette renaissance de la Beauté antique. Entre des mains maladroites,

elle n'aurait pas été viable et l'histoire de l'art aurait à peine enregistré, une fois de plus, l'erreur d'un peintre que son cerveau fait dévier de la route permise. Ici, nous rencontrons une technique de grand aloi, un impeccable métier mis au service de l'Idée.



ÉTUDES POUR « TYRTÉE »

(Musée Gustave Moreau.)

Les mots vont me manquer, peut-être, pour marquer l'intérêt artistique de telle petite toile ou de tel léger panneau. Mais on sent bien que l'œuvre de Moreau ne serait pas de grand art si la part matérielle n'y était prépondérante, et il convient de mettre son style hors de pair, tout en le reconnaissant indéfinissable.

Ni classique, ni romantique, le maître-ouvrier aborde son sujet de front, comme si rien n'existait avant lui, et ses compositions,

gonflées d'intentions, mais fermement assises, n'ont jamais rien de flottant, d'imprécis, de sous-entendu. Lorsqu'on peint l'Idée, il faut la peindre avec lucidité, sans rébus et sans logogriphe; les instincts de la race française ne s'accommodent pas du nuage ni de l'hyperbole : elle veut une philosophie claire, une poésie équilibrée, une plastique lisible pour tous, et le bon sens public a fait justice déjà des balbutiements qu'une petite école parasite, dont on a faussement attribué la paternité à Moreau, avait inaugurés sous le couvert de prospectus cabalistiques. Point d'arcanes dans la façon dont Moreau dessine et peint la Fable, point de hasard ni d'hésitation dans la ligne expressive ; on dirait de camées entaillés à coup sûr et dans une pierre aux couches brillantes, par un outil tour à tour impérieux et caressant.

Son dessin est très beau : il n'a cependant qu'à des heures de rare abandon cette naïveté, cette humble inconscience qui, chez un Ingres ou chez un Puvis de Chavannes, sont l'effet d'une vive émotion, d'une communion candide avec la nature; il est châtié, affirmatif et ingénieusement stylisé. Dans le modèle, l'artiste ne cherche pas la vérité du geste — nous verrons plus loin pourquoi; — il ne cherche pas la silhouette, car il porte en soi, préconçue et despotique, l'architecture de sa composition ; il note seulement des accents, quelques traits d'anatomie délicate. A sa pleine maturité, quand la pondération des forces diverses est chez lui souveraine, il atteint à la perfection; le type féminin qu'il affectionne est d'une chaste et troublante vénusté; le type de l'éphèbe viril dont il ne se départit pas a des proportions d'une élégance réellement olympienne. En est-il un meilleur exemple que le groupe de *Jason et Médée*, dont la gravure est jointe à ces pages? La planche de M. Patricot, un chef-d'œuvre accompli de fidélité, de parallélisme victorieux, traduit en perfection la souple énergie et l'immense tendresse par quoi Moreau vivifiait les héros de ses rêves. Ces deux êtres sveltes et inoccupés, aux membres d'une indolence divine, laissant errer leurs mains fines — à peine si leurs doigts se serrent sur de très simples hochets, — ces deux simulacres d'une humanité sans tache, n'habitent-ils pas en maîtres, plus loin encore que la Colchide heureuse, le miraculeux royaume d'Utopie?

La richesse inouïe du coloris renforça, dans l'œuvre de Gustave Moreau, l'autorité du style. Accords précieux, éclats hardis, nuances scrupuleusement graduées devaient concourir au sentiment général selon des règles affinées. Du vêtement, de la draperie somp-

tueuse, où parfois gemmes et broderies foisonnent à l'envi, il entend tirer un moyen d'éloquente séduction, un attrait sensuel. C'est dans la trituration de la pâte colorée, dans le patient manège de la brosse qu'il veut lutter avec les maîtres anciens, et il y est souvent leur égal.



ÉTUDES POUR « PHAÉTON »

(Musée Gustave Moreau.)

Cette limpidité d'émail, cet amalgame porphyrisé qui se cristallise sur ses toiles, c'était, à ses yeux, la belle technique qui doit distinguer les œuvres de prix ; il dédaignait la peinture hâtive, et de là venait souvent une certaine indifférence pour la peinture contemporaine qu'il cachait mal dans ses visites aux Salons annuels. Enfin, l'aquarelle le ravit et, là, nul ne l'a surpassé.

Voyez, dans son musée, ces fragiles petites images, grands

projets enfermés dans quelques gouttes d'eau teintée, menus essais ailés, pour ainsi dire, lavés dans l'enthousiasme d'une soirée : c'est tout ce que l'artiste garda en sa possession des centaines de pages d'idylle ou de drame qu'il peignit, sa vue perçante armée d'une loupe, et qui l'aidèrent à répandre son esthétique dans un format réduit. Vingt collections privées de Paris abritent les plus caractéristiques, et l'on sait que l'illustration des *Fables* de La Fontaine fut, en ce genre, un de ses travaux les plus achevés...

Telles sont les premières pensées que suggère une visite au musée Gustave Moreau. Admis, pour ainsi dire, dans son intimité, il semble qu'on mesure enfin l'envergure du maître disparu. Mais, à l'admiration qu'emporte le spectacle de cette volonté d'airain s'allie aussitôt le sentiment d'une séduction subtile, harmonieuse et douce. *De forti dulcedo ;* du Fort est sortie la Douceur, intarissablement.

ARY RENAN

(La suite prochainement.)





LES TRÉSORS DE L'ART ITALIEN EN ANGLETERRE[1]

II

L'ÉCOLE MILANAISE


u moment où l'attention des amateurs et des critiques vient d'être spécialement attirée sur les œuvres des maîtres de l'école milanaise et des écoles lombardes par l'exposition du Burlington Fine Arts Club, l'occasion semble bonne pour montrer une fois de plus combien la Grande-Bretagne est riche en trésors non révélés de l'art italien.

Une des ambitions principales du comité qui organisa la récente exposition était de mettre en lumière des œuvres jusqu'ici inconnues des maîtres des susdites écoles, et il a réussi à découvrir une quarantaine de tableaux authentiques, qui n'avaient jamais figuré à Londres dans une exposition. Mon intention n'est pas de présenter aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette* une appréciation critique de l'ensemble réuni au Burlington Club, puisque M. Frizzoni a bien voulu s'en charger[2], mais d'apporter un complément en faisant connaître, pour la première fois, quelques autres œuvres importantes de l'école lombarde dont le comité, pour des raisons diverses, n'a pu obtenir le prêt.

Parmi les disciples du grand Léonard, il en est un de qui le mérite est enfin reconnu comme il devait l'être, grâce aux résultats de la moderne critique d'art systématique. Cet artiste est Cesare

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XVIII, p. 371.
2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 293 et 389.

da Sesto, l'auteur aujourd'hui incontesté de quelques chef-d'œuvre que la tradition, cette mère de la légende, attribuait à Léonard. Sa vie est encore enveloppée de mystère, et les fragments de sa biographie que nous connaissons sont plutôt composés de déductions raccordées entre elles qu'établis sur des faits historiques[1].

Ce ne fut probablement pas avant la période moyenne de sa vie, vers 1507 ou 1510, qu'il subit le charme de Léonard. A ce moment, le maître florentin était retourné à Milan, et les glorieux travaux qu'il avait exécutés durant sa première visite, de 1481 à 1499, avaient attiré autour de lui une foule d'admirateurs dont beaucoup cherchaient à imiter son style et à reproduire ses dessins. Dans aucune autre école italienne on ne trouve aussi souvent que dans l'école *post-vincienne* de Milan de nombreuses répétitions du même thème; les variantes de la *Cène* — Bossi en cite cinquante, — de la *Sainte Anne* du Louvre, du carton perdu de la *Léda*[2], témoignent de cette fréquence. Les meilleurs artistes eux-mêmes, les Luini, les Solario, les Gaudenzio Ferrari suivaient l'impulsion générale et nous ont laissé leur libre et personnelle interprétation des créations de Léonard.

Il est curieux que nous ne possédions aucune variante de ces compositions bien connues qui soit attribuée à Cesare da Sesto avec plus ou moins de certitude. On ne peut supposer que son individualité ait été assez forte pour résister là où cédait celle de Luini et de Solario; et pourtant, qu'il fut directement sous le charme de Léonard, c'est ce que prouvent manifestement et sa façon de traiter l'ombre et

1. La meilleure étude sur Cesare da Sesto est celle que M. Marcel Reymond a publiée ici même (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. VII, p. 314).

L'auteur montre que Cesare naquit vers 1475 ou 1480 ; qu'il passa probablement ses premières années à Milan, avant de venir à Rome vers 1504 ; qu'il semble être retourné en Lombardie entre cette date et un second séjour qu'il fit à Rome, quand il fut associé à Raphaël ; enfin, qu'en 1521 il était mort.

Dans la liste des œuvres de Cesare, M. Marcel Reymond comprend la *Vierge à la ceinture* du Vatican, l'*Adoration des Mages* du musée Borromée, à Milan, et la *Vierge* de Turin. Je ne puis adopter ces attributions et, pour la *Madone* de Budapest, mon opinion est que c'est une copie d'après Cesare et non point un original de sa main.

M. Marcel Reymond nous paraît d'ailleurs placer cet artiste éclectique un peu trop haut lorsqu'il dit « qu'il réunit le sentiment de Léonard et la souplesse de Raphaël et que Raphaël s'est inspiré de lui ».

2. Un carton de ce sujet existait en 1721 dans la maison Casnedi, à Milan, où Wright le voyageur le vit et le cita dans son *Some observations made in travelling through France and Italy* (p. 471). Ce carton pourrait être l'original de Léonard.

la lumière et le sourire fatal qui hante le visage de ses Madones, et



SAINT JÉRÔME, PAR CESARE DA SESTO

(Collection de sir Francis Cook, Richmond.)

la minutie dans le détail, le soin patient dans l'exécution qui distinguent ses œuvres.

Nous trouverons un échantillon de son style pendant cette période moyenne dans un beau *Saint Jérôme* appartenant à sir

Francis Cook (Richmond), que nous reproduisons. Le dessin préparatoire de cette figure est conservé à l'Albertina de Vienne, et une copie ancienne du tableau, avec des variantes dans le fond, se voit au musée de Pavie. Le style rappelle celui de la *Madone avec l'Enfant* du musée Brera, à Milan, tableau de moindre dimension, dont le marquis de Bute possède une réplique. La conservation du *Saint Jérôme* est remarquable et, pour la finesse du paysage, Cesare a rarement été mieux inspiré.

D'un style sensiblement plus mûri et d'une composition plus ambitieuse est la *Salomé* bien connue du musée de Vienne[1], dont M. George Salting, de Londres, possède une réplique avec des variantes importantes. On rencontre, en Angleterre, trois copies anciennes de ce tableau : l'une est à Hampton Court, la seconde dans une collection privée, en Écosse, et la troisième a figuré, avec la peinture originale prêtée par M. Salting, à l'exposition de cet été ; mais cette dernière copie contient de notables variantes et semble être une réplique, datant de la fin du xvie siècle, de quelque tableau de Gian Pietrino dont nous sommes amenés à imaginer l'existence, supposant, par conséquent, que cet autre élève de Léonard peignit, lui aussi, une *Salomé*, laquelle différait par le détail de celle de Cesare da Sesto, mais reproduisait la même composition. Alors se pose la question de savoir si Gian Pietrino copia Cesare da Sesto, son contemporain, — l'inverse est impossible, — ou si l'un et l'autre empruntèrent cette composition à un commun prototype. Si l'on tient compte du fait qu'il existe cinq variantes du sujet, dont trois diffèrent par d'importants détails, et si l'on ne perd pas de vue, en même temps, l'habitude que les élèves de Léonard avaient de répéter les créations de leur maître, je crois qu'on pourra conclure sans témérité que Cesare da Sesto établit ces deux tableaux — celui de M. Salting et celui de Vienne — d'après des dessins de Léonard. Et en ce sens, on peut dire que le nom du maître a persisté, puisque, jusqu'à ces derniers temps et en dépit de Vasari, la *Salomé* de Vienne, aussi bien que les autres exemplaires que j'ai mentionnés, portaient le nom plus illustre du Vinci.

Un cas analogue se présente pour un autre célèbre ouvrage de Cesare, connu sous le nom de la *Vierge au bas-relief*.

On suppose ordinairement que le tableau original est celui du musée Brera, à Milan ; mais, depuis l'exposition du Burlington Fine

1. La *Gazette* a donné une gravure au trait de la *Salomé* de Vienne dans l'article de M. Marcel Reymond. (Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér. t. VII, p. 321.)

Arts Club, il n'est plus guère permis de douter que ce tableau ne soit une copie ancienne d'un original qui est en la possession du



LA VIERGE AU BAS-RELIEF, PAR CESARE DA SESTO

(Collection du comte Carysfort.)

comte Carysfort[1]. Dans ce dernier, la richesse du coloris, la technique de la pâte émaillée, la transparence des ombres, la finesse de l'exécution, se montrent à un degré supérieur ; il est d'ailleurs

1. Reproduit dans le *Catalogue illustré* de l'exposition.

dans un état de conservation parfait et doit, pour cette raison, compter comme un chef-d'œuvre de l'artiste.

Ici encore, la composition est si harmonieusement balancée, que je ne crois pas téméraire de supposer que Léonard lui-même soit l'inventeur du thème premier, et cette hypothèse se trouve confirmée si l'on compare les tableaux qui nous occupent à un troisième exemplaire de la même main, celui du musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, qui offre avec eux des ressemblances et a conservé jusqu'ici son attribution officielle à Léonard de Vinci.

Toutes ces œuvres de Cesare da Sesto datent du temps où il était étroitement associé au grand maître ; mais sa carrière prit, peu d'années après, une direction nouvelle, lorsqu'il visita l'Italie méridionale (et peut-être la Sicile), où il peignit la grande *Adoration des Mages* qui se trouve aujourd'hui au musée de Naples. Ici, nous distinguons l'influence de Raphaël s'affirmant d'elle-même à côté des éléments léonardesques antérieurs, et Vasari nous dit bien, en effet, que les deux peintres devinrent amis intimes. Un échantillon caractéristique du style de Cesare, au cours de cette dernière période, est récemment entré dans la collection de sir Francis Cook, et nous en donnons ici la reproduction. Les dimensions du tableau n'ont malheureusement pas permis de le transporter à l'exposition ; mais on a pu le voir, il y a trois ans, lors de la dispersion en vente publique de la collection de lord Acton qui l'avait acquis, il y a plusieurs années, à Naples.

La Madone est assise sur son trône, entre saint Georges et saint Jean-Baptiste, portant l'Enfant dans une attitude que notre peintre a fréquemment reproduite — nous la trouvons, par exemple, dans la *Madone avec les Saints* de l'Ermitage, au musée Brera, etc. Le rendu minutieux des bas-reliefs, les architectures accessoires, sont des traits qui peuvent provenir, chez Cesare da Sesto, soit de l'étude de ruines antiques dans l'Italie méridionale, soit de ses relations avec Raphaël, à Rome. Les types des figures sont plus suaves que ceux de la première phase ; la composition n'est point du tout dans le goût de Léonard, qui ne semble pas avoir jamais adopté, pour la Madone et les saints, l'agencement en triangle, et il est à remarquer que voici la seule œuvre que nous connaissions de Cesare où il ait suivi l'ordonnance pyramidale. C'est là une particularité essentiellement vénitienne et, en raison de ce signe, comme en raison du type du saint Georges, je suis porté à y chercher l'influence de Sébastien del Piombo, qui se trouvait alors à Rome. La

beauté du paysage et la finesse de la ramure des arbres sont des qualités qui se retrouvent souvent dans d'autres ouvrages de Cesare et qui semblent être des réminiscences d'un style lombard plus



DESCENTE DE CROIX, PAR ANDREA SOLARIO

(Collection de lord Kinnaird, Rossie Priory.)

ancien, tel que celui qu'on remarque chez Gian Pietrino et Sodoma. Vasari nous dit que Bernazzano, un bon paysagiste, peignit quelquefois des fonds pour Cesare ; c'est le cas du paysage qu'on voit dans le grand *Baptême* du duc Scotti, à Milan ; mais, dans le tableau qui nous occupe, il n'y a pas de raison de supposer que Bernazzano ait mis la main au paysage.

Cette *Madone* est une des meilleures œuvres de Cesare da Sesto ; elle date de 1515 à 1520 environ, et son style comme ses dimensions concordent avec le style et les dimensions des *Rois Mages* du Musée de Naples. Entre la finesse harmonieuse de son coloris et les tons plus crus du tableau de Naples, la comparaison tournerait à l'honneur de la *Madone*, dont l'état de conservation est du reste meilleur.

Le tableau de Naples fut peint pour l'église Saint-Nicolas de Messine. Il est possible que le tableau d'autel de sir Francis Cook ait été aussi exécuté pour une église de Sicile, car, au musée de Palerme, on remarque une *Madone avec des saints*, signée FRA GABRIELE DA VULPE, 1535, dont l'auteur, un artiste local, a évidemment étudié notre tableau, jusqu'à reproduire l'attitude du *Bambino* et les petits *putti* qui soulèvent le rideau, ainsi que les bas-reliefs et les motifs d'architecture. Mais, quelle que soit sa provenance, la *Madone* de Londres demeure le plus important des tableaux d'autel, avec figures de grandeur naturelle, que nous possédions de Cesare da Sesto, et nous fournit de précieuses indications sur le caractère éclectique de cet artiste.

Les œuvres d'Andrea Solario, le grand artiste lombardo-vénitien. sont connues de tous les visiteurs du Louvre. On peut les y étudier mieux que n'importe où, si ce n'est à Milan, et elles y ont trouvé un asile naturellement désigné, puisque Solario vint en France (1506-1507), sur la demande de Charles d'Amboise, pour décorer le château de Gaillon à la place de Léonard, qui ne se décidait pas alors à quitter Milan.

Il est bien juste que la France conserve précieusement des souvenirs de ce grand artiste, parmi lesquels cette belle *Vierge au coussin vert*, digne des honneurs du Salon Carré. Cependant Solario n'est pas moins magnifiquement représenté en Angleterre, non seulement à la National Gallery, par de superbes portraits, mais surtout dans les collections privées. Le Burlington Fine Arts Club a exposé trois de ses œuvres : une *Madone en adoration*, de sa première époque (appartenant au Dr Richter), une *Annonciation*, signée et datée de 1506 (à M. Kay)[1] et une *Madone*, de sa dernière manière (à M. Salting)[2].

1. Reproduite dans le *Catalogue illustré*.

2. Un *Saint Jérôme*, prêté par le musée Bowes, à Barnard Castle, et attribué à Cesare da Sesto, a été reconnu par M. Frizzoni et d'autres critiques, comme étant de la dernière période de Solario et devant être rapproché principalement de la *Fuite en Égypte* du musée Poldi, à Milan.

Ce n'est pas d'elles que je veux m'occuper, mais bien d'un tableau d'autel de majeure importance, appartenant à lord Kinnaird, de Rossie Priory, en Écosse. Le morceau était trop grand et trop pesant pour qu'on parvînt à le transporter à l'Exposition. Grâce à la courtoisie du possesseur, nous le reproduisons ici, pour la première fois.

C'est un panneau d'environ cinq pieds carrés et dans un excellent état de conservation. Le coloris, riche et éclatant, montre à quel degré Solario profita du séjour qu'il fit dans sa jeunesse à Venise et comment, par la suite, il tempéra l'éclat de sa palette naturellement brillante, en se familiarisant avec les tons léonardesques. Ici, rien de cru, rien de kaléidoscopique, comme dans la *Crucifixion* du Louvre, datée de 1503. Cette *Descente de Croix* est l'œuvre d'une main qui a toute son expérience et l'auteur s'y montre arrivé à l'apogée de son art. Comme elle est en progrès sur l'*Annonciation* de M. Kay, qui est de 1506, nous devrions peut-être la dater de 1510 environ. Le caractère mixte lombardo-vénitien est manifeste dans le type des personnages; ainsi, le saint du côté droit est tout à fait *bellinesque*, tandis qu'une des Saintes Femmes rappelle les figures de Bramantino. La longue figure ovale du saint Jean ressemble à celle de la Madone dans la *Crucifixion* du Louvre, et le charmant paysage du fond, avec ses eaux, ses rochers, ses figurines, est un vrai triomphe de dextérité. Quoiqu'il fût attribué traditionnellement à Bramante, la véritable paternité de ce tableau a été reconnue de longue date par Waagen, qui le mentionne comme l'œuvre la plus importante de Solario qu'il connaisse : « La composition est excellente, dit-il ; l'affliction exprimée par les nobles personnages est profonde et vraie ; le coloris est d'une grande chaleur et d'une grande limpidité[1] ».

Parmi les dessins de la collection Malcolm, nouvellement entrée au British Museum, il y a une *Pietà*[2] dont l'auteur est certainement Solario, de qui les dessins sont très rares. La conception en est analogue à celle du tableau, bien que la composition soit légèrement modifiée.

Quelques autres échantillons de cet artiste raffiné sont conservés dans des collections privées d'Angleterre, entre autres une *Tête de Christ* appartenant à sir Francis Cook, œuvre que l'on considérait naguère comme un Antonello de Messine authentique, mais que les juges les plus compétents s'accordent maintenant à regarder

1. *Art treasures of Great Britain*, IV, 445.

2. Reproduite dans l'*Archivio Storico dell' Arte* (1898), où M. Lœser la reconnaît justement comme un dessin de Solario.

comme une répétition faite par Solario de la peinture d'Antonello qui porte sa signature, à l'Académie de Venise. Comparée à celle de Venise, la peinture de la galerie de Richmond est d'un dessin plus brillant, d'une exécution plus émaillée, et montre d'une façon frappante le lien étroit qui unissait les deux artistes[1].



ANGE MUSICIEN, PAR AMBROGIO DE PREDIS
(National Gallery.)

L'acquisition que la National Gallery a faite récemment des deux *Anges* peints par Ambrogio de Predis est une des plus intéressantes qui aient été effectuées au cours de ces dernières années. Il ressort, on le sait, avec évidence, d'un document récemment découvert, que ces *Anges* et la composition de la *Vierge aux Rochers* qu'ils accompagnaient sont l'œuvre de Léonard de Vinci et de son élève de Predis. On admet presque universellement que le Louvre possède la *Vierge aux Rochers* originale et que l'exemplaire de la National Gallery est en grande partie l'œuvre d'une main moins illustre. Dans la *Chronique des Arts*[2], j'ai déjà exprimé l'opinion que cette main est celle d'Ambrogio de Predis, l'auteur reconnu des deux *Anges* qui flanquaient, en guise de volets latéraux, la composition centrale de la *Vierge*. Le rôle de ces deux figures est donc d'une importance manifeste dans la discussion à laquelle prête la *Vierge aux Rochers* de Londres, et la direction de la National Gallery mérite d'être hautement félicitée de cette acquisition.

1. *L'Archivio storico dell' Arte* (1895) a donné la reproduction de ces deux morceaux.

2. N° du 23 juillet 1898, p. 235.

Pour relever l'intérêt qui s'attache à cet Ambrogio de Predis si peu connu, la National Gallery a également acquis un beau *Portrait d'homme*, daté de 1494 et signé du monogramme AMBPR, qui faisait partie de la collection de M. Fuller-Maitland.

Voilà encore une excellente acquisition, et les trois nouveaux tableaux fourniront un bon point de départ pour ceux qui étudieront cet artiste demeuré absolument inconnu jusqu'aux recherches de Morelli. Le fin critique avait, il y a de cela longtemps, reconnu l'identité de facture existant entre ces *Anges*, alors conservés dans la galerie du duc Melzi, à Milan, et la *Vierge aux Rochers* de Londres, et il est étrange qu'il n'y ait pas reconnu la main de de Predis. Quoi de plus caractéristique de son style, en effet, que ces *Anges* d'un dessin dur et précis, avec leurs pieds mal modelés, leurs mains osseuses, leurs carnations terreuses, le tracé mécanique de leur chevelure, leur profil découpé, leurs ombres lourdes ? Il est très probable que ces deux figures furent peintes par de Predis sous la surveillance de Léonard ; mais il serait hasardeux d'affirmer que le maître prit quelque part à leur exécution[1].



ANGE MUSICIEN, PAR AMBROGIO DE PREDIS

(National Gallery.)

1. L'ange vu de face est certainement traité avec plus de liberté que celui qui se présente de profil, et l'éclairage en est plus conforme à celui de la *Vierge aux Rochers*. C'est sans doute cette circonstance qui a accrédité la version officielle d'après laquelle Léonard aurait commencé à peindre cette figure, qui aurait été terminée par de Predis. On peut, en tout cas, admettre que celui-ci y travailla sous la direction de Léonard.

On peut expliquer les différences évidentes que l'on remarque entre le goût des draperies de ces *Anges* et celles de la *Vierge aux Rochers*, en supposant que les études personnelles de Léonard pour la *Vierge* servirent à son élève et que ce dernier en fit usage pour peindre la scène centrale, tandis qu'il dessina et exécuta les *Anges* entièrement de son propre chef [1].

Nous sommes heureux de voir aujourd'hui les trois parties rapprochées de cette œuvre occuper leur vraie place dans la salle de l'école lombarde, grâce au transfert de la *Vierge aux Rochers*, que l'on a retirée, comme il convenait, de la galerie des peintres florentins.

HERBERT F. COOK

1. Les niches dans lesquelles les deux figures sont comme forcées sont si disgracieuses qu'on se demande si elles font partie de la conception originelle. Non seulement le dessin en est maladroit, mais on notera de plus que les panneaux semblent avoir été coupés dans le haut.







LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

A QUOI SERVAIENT LES CAMÉES



I



Aujourd'hui, le camée n'occupe plus qu'un rang secondaire, aussi bien dans l'art que dans le luxe privé. Non seulement les graveurs sont rares, mais la critique dédaignerait volontiers leurs œuvres. On peut même dire que les louables efforts tentés par des artistes de grand talent, comme le modeste et regretté H. François, naguère si prématurément enlevé, et aussi les essais, souvent heureux, de bijoutiers novateurs pour donner au camée, dans la parure féminine ou l'ornementation du bibelot artistique, la place prépondérante qu'il a si longtemps occupée, sont demeurés presque sans écho.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 27 et 217.

La vogue leur reste rebelle, à tel point que si, d'aventure, un joaillier s'avise de faire entrer un camée dans la décoration d'un bijou quelconque, il se sent obligé de s'ingénier à sertir la gemme dans une riche et imposante monture, de la dissimuler en quelque sorte, pour que l'entourage devienne l'ornement principal et que le camée ne soit que l'accessoire. Un coffret à bijoux, un écrin de luxe, une bonbonnière, une couverture de livre précieux, tous ces menus ustensiles, apanage obligé de l'élégance et de la coquetterie, trouvent moyen, de notre temps, d'être riches ou gracieux sans l'intervention du camée. Ils sont décorés de miniatures, de fleurons émaillés ou ciselés, de filigranes délicats, de guillochages exquis, mais jamais plus de ces sardonyx multicolores sur lesquelles se détachent des scènes ou des portraits gravés en relief. Bref, le diamant, les pierres précieuses, les perles ont chassé le camée ; le goût moderne, dans toutes ses manifestations, répudie ce favori du luxe antique ; il n'est plus à la mode.

Ainsi en était-il déjà au commencement de ce siècle, alors que, pourtant, les modes pompéiennes, en se substituant à celles du XVIIIe siècle, avaient créé un art, un style, un goût, qui rappelaient la Rome des Césars. Sous cette influence antique, Napoléon avait eu, en 1808, l'idée de faire composer pour l'impératrice Joséphine, qui aimait beaucoup les camées, une parure de gemmes prélevées sur la collection du Cabinet des médailles. Une commission, régulièrement nommée par le ministre de l'Intérieur et présidée par le grand maréchal du Palais, Duroc, s'étant transportée à la Bibliothèque, choisit quatre-vingt-deux camées ou intailles plus particulièrement propres à la parure qu'on se proposait d'exécuter : on les incorpora au mobilier de la Couronne. Vingt-quatre de ces camées furent montés par Nitot, en une parure composée d'un diadème, d'un collier, d'un peigne, de pendants d'oreilles, d'un médaillon et de bracelets. Mais, en dépit du choix spécial qui avait été fait et de l'habileté reconnue du joaillier, malgré même les deux mille deux cent soixante-quinze perles qui entouraient les camées, cette parure fut jugée d'un effet peu heureux : l'impératrice dut renoncer à la porter[1].

1. Pour les détails de cette affaire, voir Germain Bapst, *Histoire des Joyaux de la Couronne*, p. 587, et notre *Catalogue des Camées*, Introduction, p. CLXIX. Sans tenir suffisamment compte des idées du temps ni surtout de la tradition séculaire qui faisait considérer les monuments conservés au *Cabinet du roi* comme *appartenant au roi*, on a récemment porté un jugement injuste sur l'acte d'autorité que nous venons de rapporter. Nous pourrions citer nombre d'exemples de

Cependant, le XVIIIe siècle s'était montré moins rebelle que le nôtre à l'emploi du camée dans la parure. Non seulement la marquise de Pompadour fut la protectrice enthousiaste et l'élève de Jacques

distractions officielles du même genre, non seulement au cours des siècles derniers, mais au commencement de celui-ci ; on peut les regretter, mais elles furent néanmoins tout aussi légitimes que les aliénations domaniales d'aujourd'hui. Le cas le plus récent et, en même temps, je le reconnais, le moins excusable que je puisse citer est celui que nous révèle la lettre suivante de Millin, conservateur du Cabinet des médailles sous le premier Empire et la Restauration. Cette lettre inédite est datée du 12 juin 1814, c'est-à-dire de la première Restauration, et adressée au marquis de Blacas, un des conseillers intimes de Louis XVIII, dont Millin recherchait les bonnes grâces :

« Monsieur le marquis,

« J'ai cru devoir vous donner les renseignements que je prends la liberté de vous communiquer; si je me suis trompé, j'espère que vous daignerez excuser mon zèle indiscret.

» S. M. Louis XVI portait habituellement au doigt une cornaline sur laquelle est le portrait de son auguste et malheureux fils, Louis XVII. Ce bijou précieux existe dans le Cabinet des médailles. Je crois que Sa Majesté le retrouvera avec plaisir : à tous les titres, il doit lui être cher. J'ai pensé qu'en votre qualité de grand'maître de la garde-robe, c'était à vous qu'il convenait de faire cette communication. Si vous désirez d'autres renseignements, je suis à vos ordres. Cette manière de vous faire la cour serait d'autant plus heureuse pour moi que j'y trouverais aussi l'occasion de remplir l'intention de mon respectable ami l'abbé Andrès : il m'a chargé, monsieur le marquis, de vous offrir son respect et ses félicitations sur votre retour avec notre Roi, qui honore en vous un fidèle sujet et un digne ami. Je crains d'être indiscret et importun.

Je suis avec respect, monsieur le marquis, votre....., etc.

L.-A. MILLIN

Bibliothèque du roy, 12 juin 1814.

(Copie de la main de Millin, Bibl. nat., Ms. fr. 24.678, f° 353 (Millin, *Corresp. litt.*, IV).

Il n'existe plus aujourd'hui, au Cabinet des médailles, d'intaille sur cornaline représentant le jeune Louis XVII. On pourrait donc croire que la proposition, bien digne du courtisan, ancien impérialiste, que faisait Millin, fut agréée, et que la cornaline en question fut distraite des collections de la Bibliothèque pour être donnée au roi Louis XVIII. Cependant, il n'en est rien, croyons-nous : en effet, il serait singulier qu'il n'existât au Cabinet des médailles aucun document écrit relatif à ce transfert; d'autre part, nous possédons, sous le n° 2514 du *Catalogue* de M. Chabouillet (1858), une cornaline en intaille qui représente Louis, dauphin, fils aîné de Louis XVI, et par conséquent frère de Louis XVII; il s'agit de l'enfant royal qui mourut à Meudon, le 4 juin 1789, à l'âge de neuf ans, et le portrait en intaille que nous avons de lui est signé du graveur Jeuffroy. Je suis persuadé que Millin aura, par inadvertance, confondu ce premier dauphin, fils aîné de Louis XVI, avec son frère cadet, le jeune et infortuné prisonnier du Temple.

Guay, gravant elle-même des camées (*Catalogue*, n° 931)[1] et des intailles, sous la direction de cet illustre maître ; mais on peut voir, sous les vitrines du Cabinet des médailles, des camées montés en fermoirs de bracelets qu'elle a portés (*Catalogue*, n°s 659, 660, 788 et 927). Le gracieux cachet-breloque de Louis XV (fig. 2 ; *Catalogue*, n° 944), qui représente, dissimulé dans le manche du bijou, le portrait en camée de Mme de Pompadour, par Jacques Guay ; une autre œuvre du même maître, le portrait de Louis XV (*Catalogue*, n° 939), qui, entouré d'une ceinture de brillants, était porté en bague par Monsieur, depuis Louis XVIII, et fut confisqué au palais du Luxembourg, dans le secrétaire du prince, après son émigration ; une plaque de collier, représentant Hermaphrodite sommeillant voluptueusement au milieu des Amours, bijou qui a appartenu à Mme du Barry (*Catalogue*, n° 493) : voilà des pièces remarquables qui suffiraient, si l'on n'avait maints autres témoignages, à démontrer que la suprême élégance du siècle de Louis XV a su faire au camée une place honorable dans la parure personnelle.

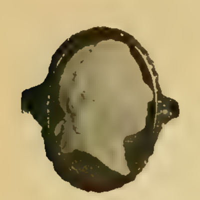


Fig. 1. CAMÉE-BAGUE
Signé : *Pompadour F.*

Que dirions-nous enfin, si nous voulions remonter jusqu'à la Renaissance ? Aucune époque de l'histoire, depuis l'antiquité, n'a prodigué avec un pareil enivrement l'emploi du camée dans l'ornement et dans tout ce qui pouvait être considéré comme une marque de luxe et d'opulence. Papes et princes, prélats et seigneurs, bourgeois, gens de robe et d'épée, chacun veut avoir des camées, recherche avidement ceux de l'antiquité, en commande de modernes aux nombreux graveurs contemporains. Les gemmes gravées ne sont pas seulement un luxe d'écrin, comme on pourrait le croire à cause des célèbres dactyliothèques d'un Paul II, d'un Laurent de Médicis, d'un Fulvio Orsini ; elles sont l'indispensable et principal élément de la parure masculine et féminine ; pas de chaperon élégant sans un camée pour enseigne (V. notre lettre ; *Cat.*



Fig. 2. CACHET-BRELOQUE
Par Jacques Guay.

1. Notre figure 1 (*Catalogue*, n° 931) est un camée-bague représentant Louis XV et signé : POMPADOVR F. Le musée de Berlin possède aussi un camée de Mme de Pompadour signé seulement P (le catalogue de M. Furtwaengler ne le signale pas). On suppose, non sans de bonnes raisons, que Jacques Guay a dû collaborer à ces œuvres qui portent le nom de sa célèbre élève et protectrice.

nº 595); pas de collier sans un pend-à-col en camée (fig. 3 et 4; *Catalogue*, nºs 975 et 952); pas de riche manteau sans une agrafe ornée d'un camée (fig. 9), pas de pourpoint sans des rangées de boutons en camée. La poignée et le fourreau des dagues et des couteaux de chasse sont incrustés de camées, aussi bien que les coffrets à bijoux, les bracelets, les colliers et les diadèmes. Comme au moyen âge, mais avec plus de goût et une expérience technique plus consommée, on enrichit de camées les parois des châsses, les reliquaires, les croix processionnelles, les ciboires et les autres ustensiles du culte chrétien. Un de nos plus grands camées antiques (*Catalogue*, nº 42) fut l'un des principaux ornements d'un reliquaire en vermeil que le roi René, duc de Lorraine, et sa femme, Jeanne de Laval, offrirent, en 1471, à l'église de Saint-Nicolas-de-Port, près Nancy. Notre catalogue renferme aussi une demi-douzaine de camées de la Renaissance, qui étaient incrustés sur les parois de la célèbre châsse de sainte Geneviève de Paris [1]. L'inventaire du trésor de Charles le Téméraire (+ 1477) donne la description d'un riche bouclier dont l'ombilic est décoré d'un camée gravé à l'époque contemporaine : « Ung bouclier de fer garny d'or et au milieu ung camahieu d'un lyon entre trois fusilz. » Les trois briquets, emblème adopté par le duc de Bourgogne Philippe le Bon (+ 1467), démontrent que le camée décrit avait été gravé pour ce prince. Dans le tableau du roi René, *Le Buisson ardent*, conservé à la cathédrale d'Aix, un camée décore le casque de saint Maurice, et un autre, représentant Adam et Ève, forme la fibule du manteau de l'archange saint Michel. Des exemples du même genre pourraient être multipliés à l'infini.



Fig. 3. PENDANT DE COLLIER (Renaissance.)



Fig. 4. PENDANT DE COLLIER (Renaissance.)

1. Les deux camées sur coquilles, travail du xvᵉ siècle, qui figurent au frontispice du présent article ont fait partie de la décoration d'un coffret ou reliquaire détruit à l'époque de la Révolution. Nous n'oserions affirmer qu'ils furent enlevés, comme plusieurs de nos autres camées sur coquilles, aux parois de la châsse de sainte Geneviève. Le premier représente Adam et Ève dans le Paradis ; le second se rapporte à la légende de la Dame de Virgile, si souvent exploitée au xvᵉ siècle par les poètes et les artistes.

Ghiberti enchâsse des gemmes, parmi lesquelles se trouvent des camées, sur la tiare du pape Eugène IV ; il exécute des montures qui sont des merveilles d'orfèvrerie pour les camées de Jean de Médicis, le frère du grand Cosme : « J'ai monté en or, nous dit-il lui-même, entre autres, une cornaline de la grosseur d'une coquille de noix, sur laquelle quelque grand maître de l'antiquité avait gravé trois figures (le supplice de Marsyas) ; je fis un dragon dont les ailes étaient à demi-éployées. » (Fig. 5 ; *Catalogue*, n° 41). Benvenuto Cellini raconte, lui aussi, qu'il exécuta un grand nombre de montures de camées, pour les adapter à la parure de quelque riche personnage de son temps. En 1538, il était à Rome, occupé à ciseler des encadrements aux camées de Francesco Sforza. On lui attribue, par tradition, la merveilleuse monture en émail d'un des camées antiques les plus disgracieux de notre *Catalogue* (n° 249 ; fig. 6), et l'on a songé à lui imputer la paternité de la belle monture architecturale de notre n° 97, que nous avons reproduit en tête de cette étude [1]. Un autre orfèvre, Leone Leoni, d'Arezzo, monta aussi des camées, comme son fils Pompeo Leoni et comme, d'ailleurs, la plupart des artistes contemporains. Tous, à l'envi, provoqués par d'opulents mécènes, exécutent des montures d'orfèvrerie émaillée pour les bustes, les coupes, les hanaps, les aiguières, les girandoles taillées dans la pierre fine par les litho-



Fig. 5. LE SUPPLICE DE MARSYAS



Fig. 6. MONTURE DE BENVENUTO CELLINI

1. V. ci-dessus, t. XIX, p. 27. Eug. Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 248.

glyphes ; le musée de Berlin possède un très grand vase de cristal, taillé par Valerio Vicentini, dont la monture est attribuée à Benvenuto, et il suffit de parcourir la galerie d'Apollon, au musée du Louvre, de même que les galeries des musées de Naples, de Vienne ou de Dresde, pour juger de l'engouement dont jouissaient les produits de la glyptique et de l'orfèvrerie gemmée aux xve et xvie siècles.

On tentait par là de faire revivre dans la société moderne les usages qu'on croyait avoir été ceux de l'antiquité : nous allons constater qu'on ne se trompait pas.

II

Non seulement, comme il a été dit plus haut, le scarabée avait gardé, en se propageant sur toutes les côtes méditerranéennes, le rôle ornemental et décoratif que les Égyptiens lui avaient primitivement attribué, mais il est hors de doute que les Grecs et les Étrusques des ve et ive siècles, à l'imitation des Orientaux, prisaient fort les camées et les intailles, les ornements incrustés de cabochons, les coupes gemmées. A l'imitation des Asiatiques, quoique avec plus de discrétion et de sobriété, ils enchâssent des gemmes sur tous leurs objets de luxe. Les costumes officiels, aussi bien que les manteaux dont s'affublent les histrions, les acteurs et tout individu avide de réclame, sont étincelants de gemmes gravées ou de cabochons qui en garnissent les bords ou sont engagés dans les mailles du tissu. Pline a conservé le souvenir des vêtements constellés de pierreries des joueurs de flûte Dionysodore, Nicomaque et Isménias. Un jour, ce dernier proposa à un marchand cypriote cent statères d'or pour une émeraude sur laquelle était gravée la nymphe Amymone. En vain le vendeur scrupuleux, jugeant ce prix trop élevé, proposa-t-il, chose rare, de le diminuer de deux pièces d'or : le musicien refusa de bénéficier de ce désintéressement et de payer la gemme moins que son estimation première, pour ne pas paraître déprécier la valeur du joyau. Aujourd'hui encore, le commerce des objets d'art a parfois de ces coquetteries.

L'usage des bagues avec un petit camée ou, surtout, avec une intaille au chaton, est répandu à ce point, chez les Grecs et les Étrusques, que d'aucuns, parmi les raffinés, poussent l'affectation jusqu'à porter plusieurs bagues dans chaque doigt, et le terme singulier de *sphragidonychargocometai* (paresseux qui ne s'occupent

que de leurs bagues et de la toilette de leurs ongles), est forgé par Aristophane pour ridiculiser les plus efféminés de ses contemporains[1].

Nos musées renferment des statues qui ont plusieurs bagues à chaque doigt : une main de bronze étrusque, du musée de Cortone, nous montre le pouce lui-même orné d'une bague. Dans un tombeau de femme, à Kertch, on a trouvé huit bagues de dimensions telles qu'elles n'ont jamais pu être portées au doigt : c'étaient évidemment des bagues de souvenir ou un luxe d'écrin pareil à celui que nous verrons fleurir à Rome, à l'époque impériale. D'autres sépultures de la même nécropole ont livré des colliers d'amulettes en gemmes taillées ou gravées et même des vases de métal incrustés de cabochons et de camées.

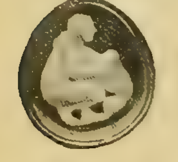


Fig. 7. LAÏS
(Chaton de bague.)

Les inscriptions votives antérieures au siècle d'Alexandre qu'on a retrouvées à Athènes, aux abords du Parthénon, ne signalent pas seulement des intailles dans le nombre des objets consacrés à Athéna par les particuliers : il s'y rencontre aussi des camées. A côté des σφραγῖδες λίθιναι (cachets en pierres fines) et des σφραγῖδες ὑάλιναι (cachets en pâte vitreuse), qu'on gardait précieusement, enfermés dans de beaux écrins multicolores (ἐν κιβωτίῳ ποικίλῳ), ou qui servaient à cacheter les lettres, les amphores de vin ou d'huile ou même les cabinets secrets, ces dédicaces pieuses et quelques textes littéraires nous attestent le rôle du camée dans la parure. C'est d'un camée qu'il s'agit, par exemple, dans l'inscription du Parthénon qui mentionne *un onyx de grandes dimensions*, portant gravée l'image d'un ægagre ithyphallique (ὄνυξ μέγας τραγελάφου πριαπίζοντος). Aristophane fait dire à l'un de ses personnages : « Orfèvre, le pendant du collier que tu as fabriqué pour ma femme est tombé de sa sertissure d'or, pendant qu'elle dansait... ; viens le remonter. » Le trône d'or du Zeus Olympien de Phidias était un travail de toreutique et de marqueterie avec incrustations de gemmes, d'ivoire et d'ébène ; les yeux de l'Athéna Parthénos étaient des gemmes en cabochon. On donnait aux têtes de Méduse un aspect plus terrifiant par des yeux incrustés de gemmes flamboyantes (λιθογλήνοιο Μεδούσης). Je ne sais à quelle époque vivait ce roi cypriote, du nom d'Hermias, dont parle Pline, auquel on avait érigé, sur le

1. Nous avons donné plusieurs exemples de camées montés en bague : voyez ci-dessus, t. XIX, p. 224. Notre figure 7 (*Catalogue*, n° 66) est un camée monté en chaton de bague, représentant Laïs en Vénus accroupie. Le nom de la célèbre courtisane corinthienne est inscrit à ses pieds.

bord de la mer, un tombeau surmonté d'un lion, dont les yeux étaient deux émeraudes si resplendissantes que leur éclat épouvantait les poissons. Les pêcheurs contrariés firent changer les yeux de la statue, et, à dater de ce jour, ils recommencèrent à jeter avec succès leurs filets dans ces parages repeuplés.

Dans cette application industrielle et artistique des gemmes, chez les Grecs, le camée devait nécessairement jouer le rôle essentiel et être recherché plutôt que les simples cabochons. La période de splendeur de la glyptique, dans l'antiquité, s'étend depuis Alexandre jusqu'aux Antonins, depuis Pyrgotèle jusqu'à Evodus. Pendant ce long laps de temps, aucune autre branche de l'art ne fut plus populaire, plus cultivée, n'occupa une place plus grande dans le luxe privé. Tout citoyen possède au moins un cachet en pierre fine ; toute femme élégante a son écrin de colliers, de bagues ou de fibules ornées de camées, de même qu'elle a aujourd'hui son collier de perles et ses diamants (fig. 8 ; *Catalogue*, n° 367)[1] ; on se sert d'aiguières, de coupes et de canthares en cristal de roche ou en sardonyx dans les cérémonies du culte ou dans les repas somptueux, et souvent les flancs de ces vases précieux sont décorés de sujets en relief ; on décore aussi de gemmes gravées les produits de l'orfèvrerie et de la bijouterie, les armes, les vêtements, les sceptres, les diadèmes, les coffrets de prix ; rien n'est jugé supérieur au camée pour flatter le goût, rien ne convient mieux à l'étalage de la richesse et de l'élégance raffinée.



Fig. 8. FRAGMENT DU COLLIER ROMAIN DE NASIUM

Si vous voulez saisir sur le vif ce luxe de gemmes, lisez la des-

1. Le collier romain dont notre figure 8 reproduit une portion est formé de deux camées et de quatre médailles en pendeloques. Il a été trouvé en 1809, sur l'emplacement de l'antique Nasium, aujourd'hui Naix (Meuse).

cription à nous transmise par Athénée, d'après Callixène de Rhodes, de la fête dionysiaque célébrée par Ptolémée Philadelphe à Alexandrie, vers l'an 260 avant notre ère. Dans cette procession bachique, dont l'antiquité tout entière demeura comme éblouie, on vit défiler, parmi des richesses dénotant une opulence inouïe dans les annales de l'humanité, des vases d'agate du genre du canthare du Cabinet des médailles, qu'on désigne traditionnellement, à cause de cela, sous le nom de *Coupe de Ptolémée*[1]; un cratère colossal en argent, dont la panse est ornée d'une zone de gemmes ; des trépieds d'or et d'argent, qui ont la même décoration de camées ou de cabochons; le lit de Sémélé avec des couvertures garnies de fils d'or et étoilées de pierreries. A la proue du vaisseau, où se tenait Ptolémée lui-même, on avait installé un sanctuaire de Dionysos, dont les parois étaient des feuilles d'or parsemées de gemmes incrustées dans le métal.



Fig. 9. BACCHUS ET ARIADNE

Ce féerique étalage d'orfèvrerie gemmée, de camées et de vases de sardonyx, où la richesse de la matière l'emportait, malgré tout, sur le bon goût et sur la réelle et sévère beauté, nous montre les rois d'Égypte jaloux de posséder la plus riche gazophylacie du monde. Ils avaient pour émules en ce genre les rois de Syrie et surtout ceux de Pergame, qui s'étaient constitués les protecteurs des arts dans le IIe siècle qui précède notre ère. L'un d'eux, Attale II (159-138), possède, comme Ptolémée, une dactyliothèque et il entretient à sa cour des graveurs de gemmes, parmi lesquels le plus célèbre est Athénion, dont il nous est parvenu des œuvres signées. Mais, après Ptolémée Philadelphe, aucun prince du monde hellénique ne poussa aussi loin que Mithridate la passion des gemmes et de l'orfèvrerie gemmée. Ce descendant des Achéménides,

1. La planche hors texte donnée dans notre premier article (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 32) reproduit ce monument, d'après une belle eau-forte de M. Garen, qu'a bien voulu nous prêter obligeamment M. Émile Lévy, éditeur de notre ouvrage *Le Cabinet des Antiques*, où cette planche a paru tout d'abord.

ce demi-barbare frotté d'hellénisme, avait fait graver, par un des artistes grecs qu'il entretenait à sa cour, son propre portrait sur une gemme dont il fit cadeau au rhéteur Aristion d'Athènes. Il avait plusieurs gazophylacies : l'une d'elles était à Sinoria, une autre à Taulara. Les Romains, disent les historiens, demeurèrent éblouis quand ils réussirent à mettre la main sur les trésors qui s'y trouvaient renfermés. L'inventaire de la seule gazophylacie de Taulara leur prit tout un mois; ils comptèrent deux mille tasses d'onyx avec montures en or, une profusion d'ustensiles, de meubles, d'armes, d'étoffes, de harnachements constellés de camées ou de cabochons ; des vases murrhins, genre de vaisselle que les Romains ne connaissaient point encore ; enfin, toutes sortes de curiosités précieuses, comme le lit de Darius et la chlamyde d'Alexandre, que Mithridate avait pillées un peu partout en Orient, avec la passion d'un amateur sans scrupule.

On sait que le fastueux roi de Pont donna à ses partisans d'Athènes dans sa lutte contre Rome un cratère de bronze, qui nous est parvenu avec l'inscription dédicatoire qui l'accompagnait ; nous l'admirons au musée du Capitole. Puisque ce beau vase a réussi à franchir les siècles, est-il donc absurde de présumer qu'un certain nombre des camées et des vases de sardonyx de Mithridate ont pu, eux aussi, après mille péripéties, échouer sous les vitrines de nos musées ?

E. BABELON

(La suite prochainement.)





UNE LETTRE DE MICHEL-ANGE



La lettre dont je veux parler fut publiée par Mich. Gualandi, en 1844[1]. Écrite en latin, ce qui est une exception peut-être unique dans la correspondance assez volumineuse qui nous reste de Michel-Ange, cette particularité s'explique par le fait qu'elle était adressée à un homme d'Église. Il est possible aussi que le Buonarroti, pour cette affaire où il s'agissait d'éducation, ait mis quelque coquetterie à manier, de façon assez médiocre d'ailleurs, la langue latine. M. Gaetano Milanesi n'a pas recueilli cettepièce dans sa monumentale édition des lettres de Michel-Ange[2]. Perdue dans

1. Dans sa *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, etc. Bologne, 1844, in-8° et in-12, t. I, p. 24-27.

2. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti.....*, publ. per cura di G. Milanesi. Florence, 1875, in-4°, t. IV.

le recueil de Gualandi, elle ne semblait pas d'un grand intérêt, jusqu'au jour où la lumière, venue au cours d'une autre étude, nous a permis d'en marquer toute l'importance.

L'original autographe de cette lettre se trouve à l'Archivio de Florence ; elle fait partie de cette masse énorme, de ce trésor de documents, encore assez peu exploré, qui contient l'histoire vivante d'une époque entière et forme dans les opulentes Archives d'État florentines une section capitale. La liasse 71 est intitulée comme il suit : « Lettres de particuliers écrites à François Fortunati, curé de Cascina, maître de la maison du seigneur Jean de Médicis, de l'an 1492 jusqu'à 1524 [1] ». Il y a beaucoup d'autres lettres écrites à ce même personnage, dans les vastes recueils de manuscrits que j'ai dépouillés durant l'hiver de 1896-1897, à l'Archivio de Florence. Fortunati était, d'abord, le confident et le confesseur de Catherine Sforza, son conseiller favori pour les affaires compliquées et délicates, celui qui avait le soin de ses intérêts spirituels et temporels. L'historien de la terrible dame d'Imola et Forli, M. P.-Desiderio Pasolini, le proclame « un homme d'une foi intègre, droit, consciencieux [2] ». Fortunati fut mieux encore : l'habitude des négociations difficiles, sans doute aussi la pratique de la confession exercée sur les âmes de ce temps-là, lui donnèrent une expérience et une finesse profondes ; cet homme de confiance, qui savait combien de livres l'intendant de la villa mettait au saloir [3], et qui écrivait de sa main la liste du trousseau emporté à Rome par son élève [4], ce curé d'une bourgade, ce prêtre sans prétention, était un diplomate et un philosophe de premier ordre ; il a écrit à son disciple, fait homme et devenu mari, une lettre qui est sans rivale pour la force et pour l'éloquence intime [5].

Voici la lettre que lui adressait Michel-Ange, le 4 novembre 1504 :

1. « Lettere di particulari scritte a Francesco Fortunati piovano di Cascina, maestro di casa del sig^re Giovanni Medici, l'anno 1492 fin 1524 ». Gualandi, qui lisait peu ou point le latin, a imprimé, entre autres fautes, « plebano *Cosimae* ». Il s'agit de Cascina, entre Florence (66 kilom.) et Pise (13 kilom.).

2. Pier Desiderio Pasolini, *Caterina Sforza*. Roma, 1893, t. II, p. 73-76.

3. Archives de Florence, section « Medici avanti Principato », liasse LXX, p. 323. Lettre d'Antoine Vaini, *fattore* du Trebbio, château des Médicis, près et au-dessus de Cafaggiolo.

4. Archives de Florence, section « Miscellanea Medicea ».

5. J'ai traduit cette lettre dans le travail intitué : *La Jeunesse d'un Médicis*. (*Revue du Palais*, avril 1898.)

« Michel-Ange à Dom François Fortunati offre un salut pieux.

» Voici déjà le quatrième jour, si j'ai bonne souvenance, depuis que tu m'as persuadé de te saluer parfois avec mes épîtres ; en ceci, j'estime que tu as bien fait, car il appartient aux hommes instruits de conseiller aux ignorants de lettres qu'ils s'adonnent à l'étude des bonnes disciplines. Je souhaiterais pourtant, comme c'est mon devoir, t'écrire quelque chose, afin d'éviter, ou de paraître t'oublier, ou de sembler enfreindre ton ordre. En effet, l'une de ces choses serait ingratitude, l'autre paresse, attendu que la force de tes bienfaits envers moi est telle que je ne saurais t'oublier sans une extrême impiété ; il arrive néanmoins quelquefois que je sois un peu lambin à écrire, occupé que je suis de mille affaires. D'autres fois, il ne me vient rien qui soit digne de tes yeux ou de tes oreilles : ceci seulement me reste, que les sujets de lettres d'actions de grâces ne me manquent jamais, bien que, souvent, si je me remémore à part moi l'immensité de tes services envers moi, je sois amené à juger n'en pouvoir toucher même la moindre parcelle ; et néanmoins, je me sens prêt à dépenser pour te servir, non seulement ce que j'ai de ressources, mais mon sang et ma vie même. Je te rends aussi des grâces sans bornes pour m'avoir choisi, afin d'instruire et de garder Jean. Lis cependant la présente lettre, pour que tu n'ignores point que je vois avec regret votre désir, et que je ne saurais suffire à cette charge ; et je te prie de tout faire pour qu'on me donne quelque salaire, ainsi qu'il fut convenu au début, car je suis pressé par la nécessité ; et je prierai Dieu même, nuit et jour, de te le rendre, pour moi, lui-même. Voire, François, je ne trouve pas bon qu'Antoine[1] soit si longtemps à la campagne et déserte la surveillance des études. Je te prie, si tu trouves ici quelque chose de rude et de grossier, que tu m'en excuses, et j'attends tes lettres avec plaisir. Et je me recommande autant que je puis à ton humanité, et je souhaite que tu m'aimes d'une amour réciproque. Il suffit. Adieu, tiens-toi en santé et bonheur. D'une plume hâtive,

» A Florence, le quatrième des calendes de novembre. »

Adresse : « *Au Vénérable religieux Dom François Fortunati, curé de Cascina, mon très honoré, à Florence*[2]. »

Le commentateur Gualandi a cru devoir, en blâmant les

1. Antoine Baldracani, ou Antoine de' Numai. Voir plus bas.

2. Archives de Florence, section « Mediceo innanzi il principato », liasse LXXI, p. 134 :

« Michelangelus Domino Francisco Fortunato s. p. d. quartus iam dies est

« latinomaniaques », dauber sur le latin de Michel-Ange. Il eût mieux fait d'apprendre lui-même le latin, qu'il ne sait pas lire et qu'il imprime de travers. Michel-Ange écrit cette langue très suffisamment pour un précepteur. Au reste, le latin de fabrique, celui qu'écrivent les modernes, n'a-t-il pas changé, ne change-t-il pas encore, sous la main des pédants, à peu près toutes les dix années ?

La lettre est curieuse, d'abord par l'idée qu'elle évoque : « Jean », c'est le petit Jean de Médicis, né le 6 avril 1498, à Forli, de Giovanni di Pierfrancesco, surnommé le Popolano, et de Catherine Sforza, fille de Galéas, nièce du duc de Milan Ludovic le More ; d'abord on lui donna le nom de Ludovic, qu'il porta jusqu'à la mort de son père ; puis, en souvenir de celui-ci, Léon X lui octroya son deuxième prénom de Jean. Offrir à Michel-Ange d'élever l'enfant que l'on avait naguère caché sous des habits de fille, comme Achille, le redoutable enfant qui sera Jean des Bandes noires, n'était point une idée banale. Sans doute le petit prince, âgé de six ans, promettait un caractère indomptable ; on espérait en la puissance du Buonarroti, elle pèserait sur lui plus fortement qu'il n'était possible à un Antonio Baldracani, ou bien au second précepteur, Antonio de'

(si recte memini), quod mihi persuasisti ut te nonnunquam meis salutarem epistolis. Merito id quidem mihi fecisse videtur. disertorum enim hominum interest litterarum ignaros ad studia bonarum artium se conferre cohortari. Velim tamen oficii gratia aliquid ad te scribere ne aut tui oblitus aut a iussu tuo discessisse videar. alterum enim ingratitudinis alterum vero esset inertie. tanta est enim vis tuorum ergà [me] meritorum ut tui absque impietate maxima oblivisci non possum. fit autem interdum ut sin [sim] tardiunculus in scribendo plurimis occupatus negociis interdum vero quid scribam tuis oculis aut auribus dignum non occurrit. Hoc unum mihi reliquum est, ut litterarum argumenta in gratiarum actione numquam mihi deficiat quoniam sepe mecum repetens immensitatem tuorum in me meritorum, huc tamen adducor ut iudicem illorum ne minimam particulam posse pertungere : tam etsi non facultates modo sed sanguinem acui, tam [vitam] ipsam pro tua dignitate profunderem; nec non tibi immensas gratias ago quod me ad erudiendum custodiendumve Johannem elegeris. Hac [hæc] tamen lege, ne ignores, dolere me desiderio vestro atque huic ponderi satisfacere non posse. Et te oro ut omninò efficias ut aliquid mihi solvatur premii ut a principio dictum fuit. necessitate enim coactus ego sum et deum ipsum diesque noctes, orabo ut pro me tibi ipse retributione (*sic*). Verum, Francisce, non laudo quod Antonius tamdiu rusticetur administrationem quod studiorum deserat. Te oro si quid hoc in loco ineptum atque inornatum invenies excusatum me habeas et tuas libenter expecto litteras, et me quantum queo tue humanitati commendo et mutuo diligas amore. Nec plura. Vale, foelicissime, veloci calamo, ex florentia quarto kalendas novembris MDIIII. »

Numai, frère du cardinal d'Araceli[1]; c'est l'un ou l'autre de ces deux Antoine qui restait si longtemps à la campagne, comme on voit dans la lettre de Michel-Ange.

Il n'est pas douteux que le « Johannes » nommé dans cette lettre soit Jean de Médicis. « Johannes », « Giovanni », dans tous les documents de cette série inédite, si précieuse pour l'histoire, c'est toujours lui, rien que lui. Et c'est parce que les lettres adressées à Fortunati parlaient de lui, de ses affaires, qu'elles ont été conservées dans les papiers des Médicis. Il est assez rare, surtout dans les premières années et pour ces affaires intimes, qu'on lui donne son nom complet « Jean de Médicis » ; c'est « Giovanni », ou bien, si François Ier ou quelque Français lui écrit, « Jehan », « Janin ». Brantôme parlera de lui sous cette même forme[2].

Ainsi, nous pouvons songer à cette rencontre singulière: Michel-Ange prié de prendre en main l'éducation de Jean des Bandes noires. On n'aurait osé pressentir le Buonarroti pour un autre qu'un petit prince : il fallait déjà quelque audace pour lui demander ses loisirs, même pour un Sforza-Médicis. Qu'aurait-il fait de Jean, si, par une fantaisie passagère, il avait accepté ce fardeau, « *pondus* » ? L'aurait-il amusé, dompté, par le génie et par la force? Lui, qui brisait le marbre comme le bois tendre, aurait-il ployé cet enfant barbare? La matière vivante ne le tenta point : les artistes veulent une œuvre plus durable que l'éducation d'un prince.

Michel-Ange se traitait d'« ignorant de lettres ». Il ne l'était aucunement. Outre les sermons de Savonarole, qui faisaient, avec la *Divine Comédie*, son pain quotidien, il savait à fond et Boccace et Pétrarque, et les autres poètes toscans ; il les lisait avec une prononciation si parfaite et si pure que son hôte à Bologne et son protecteur, Jean-François Aldovrandi, se plaisait à le faire lire autant qu'à le voir dessiner[3]. Il aurait mieux intéressé le petit Jean de Médicis, en lui faisant apprendre les lettres toscanes, que ne savaient faire ses autres maîtres, lorsqu'ils tentaient de lui surcharger la mémoire avec des vers latins[4].

1. Tous ces renseignements sont tirés du *Discorso sopra Giov. dei Medici*, scritto da G. B. Tedaldi, etc., publié par Ciampi dans les *Notizie dei secoli XV e XVI*, etc. Florence, 1833, in-8°, p. 89, et de Moreni, *Memorie storiche dell' Ambrosiana R. Basilica di San Lorenzo*, I, 94-95.

2. *Hommes illustres et grands capitaines étrangers*. Leyde, 1665, in-12, p. 318 et suiv.

3. Vasari, *Vita de M. A. Buonarroti*, éd. Milanesi, VII, p. 147.

4. Lettre de Zan. Acciaiuoli, frère prêcheur, à Fortunati. (« Med. av. Princ. », liasse LXX, p. 180.)

Et Fortunati, dans son expérience, couvait peut-être l'espoir qu'un artiste pourrait prendre en mains cet enfant rebelle, déjà « féroce, et qui, dès ses premières années, avait l'esprit tourné seulement à chevaucher, nager, et à s'exercer de sa personne à tous les métiers du soldat[1] ».

Mais c'était les années où Michel-Ange, proche de la trentaine, « produisait chaque jour des fruits plus divins », comme dit le poétique Vasari. 1504, l'année où le *David* se dresse sur la place du Palais-Vieux; novembre 1504, deux mois après le contrat avec les Piccolomini pour les statues du Dôme de Sienne; un mois après que Michel-Ange a donné les premiers coups de crayon au carton de la guerre de Pise! Il avait, c'est certain, « mille affaires[2] ». Ce n'était plus le Michel-Ange des jardins Oricellari, l'hôte du palais Médicis, celui à qui Pierfrancesco faisait faire une statue de neige, « attendu qu'il avait neigé plus d'une journée durant, et que la neige s'élevait, dans Florence, à plus d'une brasse[3] ». Mais il avait, au milieu de ses travaux d'alors, le même caractère qui lui faisait écrire, plus tard, en 1542, à Nicolas Martelli : « Je suis un pauvre homme, et de peu de valeur, qui me vais fatiguant dans cet art que Dieu m'a donné, pour allonger ma vie le plus que je puis[4]. » Et il ménageait Fortunati, le favori des Médicis, des Salviati, l'influent chanoine de Saint-Laurent, lequel pouvait presser les paiements en retard. Avec une seule réserve, c'est que rien n'empiéterait sur « l'art que lui a donné Dieu ».

On ne renonça pas à trouver un précepteur pour Jean de Médicis. Au refus de Michel-Ange, Zanobio Acciaiuoli en connaissait un, en 1505; Nicolas Serristori cherchait de nouveau, en 1507, et un certain Barthélemy Massaroni faisait ses prix[5]. Peu nous importe la suite anonyme de ces personnages de troisième ordre et de valeur inconnue. Aucun n'a pu marquer sur le *condottiere* futur, dont le style, l'écriture et le paraphe se montreront toujours aussi frustes et sauvages. Mais on ne peut songer de sang-froid à cette rencontre qui

1. *Vita del molto illustre et valoroso Sig. G. dei Medici*, par J. H. de' Rossi, év. de Pavie, ap. Ciampi, *ibid.*, p. 141, et *Vite di uomini d'arme*, etc. Florence, 1866, p. 75.

2. Voir le *Prospetto cronologico* annexé par M. Milanesi à la vie de Michel-Ange, et l'excellent article de A. de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XIII, p. 222 et suivantes.

3. *Delizie degli eruditi toscani*, t. XXII, p. 285.

4. *Lett.*, éd. Milanesi, p. 473.

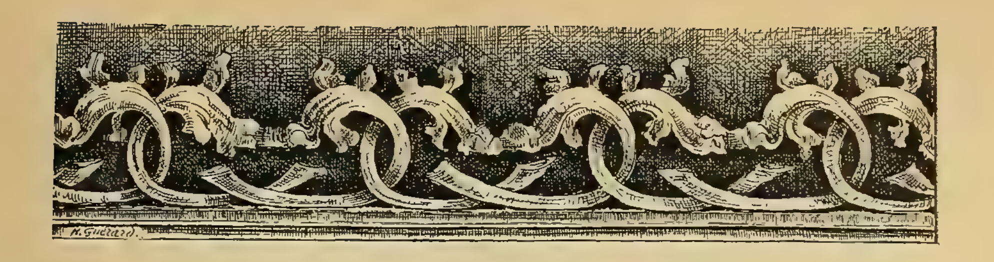
5. « Medici avanti Principato », liasses LXX, p. 180 et 286, et LXXV; Pasolini, III, p. 523.

fit demander Michel-Ange pour « instruire et garder » le petit prince de six ans. L'artiste qui défendit Florence en 1529, après que se fut réalisée sur Rome la prédiction de Savonarole, a traversé la route du capitaine qui tombait en 1526, pour arrêter les Impériaux près de Mantoue. Michel-Ange aurait-il donné quelque lueur des arts, une étincelle de beauté, à ce Jean de Médicis qui devait vivre en chevalier du XIVe siècle, sans être même effleuré par la Renaissance? Michel-Ange eût-il accepté l'éducation de ce prince, s'il avait pu prévoir en lui le « *Propugnator Italiæ* », comme ses médailles l'appellent, le *Foudre de guerre*, le *Grand Diable*, celui qu'on finit par nommer avec le nom même de la patrie : *Italia*[1], — Jean des Bandes noires, le seul Médicis qui ait fait mentir la sentence de Savonarole : « Les princes de l'Italie lui sont envoyés pour la punir » ?

PIERRE GAUTHIEZ

1. Carrari, *Storia della Romagna*, mss. de la Bibl. Classense, à Ravenne, ap. Pasolini, t. II, chap. XXIV, p. 30.





LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE LILLE



Le palais des Beaux-Arts de Lille, en plus des collections justement réputées de tableaux et de dessins et de quelques œuvres modernes de sculpture et d'art décoratif, contient aussi une série de collections archéologiques jusqu'ici assez peu connues et loin d'être estimées à leur valeur.

Depuis longtemps, le musée de peinture et le musée Wicar ont été, et ici même[1], l'objet d'études importantes ; on chercherait vainement un semblable travail sur le musée archéologique de Lille, dont seules quelques rares pièces ont été çà et là publiées.

Le fonds premier de ces collections provient du Musée d'archéologie et de numismatique fondé, en 1823, par la Société des Sciences de Lille, qui en fit abandon à la ville en 1865 ; la même société céda également, dans les mêmes conditions, la riche collection ethnographique qui lui avait été léguée par M. Moillet. De son côté, la ville fonda, en 1869, un musée de céramique, et, plus récemment, en

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, années 1872 et 1876.

1882, un musée d'antiquités, destiné à recevoir surtout le produit des fouilles opérées dans la région ; l'ensemble de ces diverses collections, aujourd'hui réunies au palais des Beaux-Arts, embrasse donc tout le domaine de l'archéologie.

Les collections ethnographiques ne sont point de notre ressort ; nous ne ferons également qu'indiquer le musée de numismatique ; sa richesse consiste surtout dans les séries régionales et locales provenant en grande partie de l'ancienne collection Dancoisne : il contient de véritables raretés.

Les antiquités grecques et romaines ne diffèrent guère de celles que l'on rencontre dans la plupart des musées de province ; la céramique antique est assez nombreuse, mais peu remarquable ; au contraire, le produit des fouilles opérées dans la région forme une série plus riche et plus intéressante. De l'arrondissement de Lille proviennent des silex, des poteries, des armes, des bijoux d'époques antérieures à la conquête romaine ; l'acquisition de la collection Terninck[1] a enrichi le musée d'armes et de bijoux d'époque gauloise, et d'autres antiquités primitives trouvées dans la région du Nord. La période gallo-romaine n'est pas moins bien représentée ; la collection formée, à Bavai, par la famille Crapez, et maintenant à Lille, contient plusieurs bronzes remarquables : un buste d'empereur, une Minerve incrustée d'argent, des statuettes, des ustensiles, des verreries, quatre cachets d'oculistes déjà publiés. Des figurines de terre blanche ont été trouvées dans le pays ; les unes proviennent de Bavai, les autres de l'Artois et de la collection Terninck. Enfin, les fouilles opérées dans l'arrondissement de Lille, à Bouvines, à Iwuy, etc., ont doté le musée de poteries, de fragments de peintures provenant de revêtements intérieurs d'habitations, de fibules, parmi lesquelles certaines sont émaillées, et dont une porte l'inscription : *Quod vis ego volo*, de nombre d'objets, enfin, indiquant l'importance de la domination romaine dans le pays. Ces mêmes fouilles ont en même temps enrichi les collections de pièces de l'époque mérovingienne, de bijoux ornés de filigrane, de plaques damasquinées d'or et d'argent, tous produits d'un art où se trahit l'influence septentrionale.

Mais la section consacrée au moyen âge est de beaucoup la plus riche et la plus intéressante, par des séries d'objets d'art dont quelques-uns sont de premier ordre, et par un important musée lapidaire

1. Publiée par son auteur. Cf. Terninck, *L'Atrébatie*. Amiens, 1870, avec planches.

trop peu connu, précieux cependant pour l'histoire de la sculpture française et franco-flamande [1].

Plusieurs pièces d'orfèvrerie méritent d'être signalées; en premier lieu, l'encensoir connu sous le nom d'*Encensoir de Lille* [2], trouvé par miracle chez un brocanteur et sauvé de la fonte ; il fut longtemps en la possession de M. Benvignat, ancien conservateur du musée. Ce charmant objet, du début du XIIIe siècle, est en cuivre fondu, autrefois doré ; de forme sphérique, il présente une riche ornementation ajourée, composée d'enroulements et d'animaux monstrueux ; il est surmonté d'un groupe des trois enfants dans la fournaise et d'un ange offrant au ciel les prières et l'encens. A l'équateur de la sphère court sur deux lignes l'inscription suivante, rappelant la pieuse donation :

✠ *Hoc ego Reinerus do signum quod mihi vestris*
Exequias similes debetis morte potito,
Et reor esse preces vestras timiamata Christo [3].

C'est une pièce capitale et l'un des plus beaux encensoirs connus.

De la collection formée par M. Ozenfant, ancien conservateur des musées, et dont une partie fut donnée par ses héritiers en 1894, provient une jolie châsse de petites dimensions ; elle est en forme d'*arca* et présente sur la face principale le Christ debout entre deux saints, et au bas de l'autre face cette inscription : « *In his signis imiteris.* » C'est un bon spécimen de l'émaillerie de Limoges du XIIe siècle.

1. Cette partie du musée s'augmente encore de la collection de M. et de Mme de Vicq, léguée en 1881 et conservée intégralement dans une salle spéciale. On doit regretter une disposition aussi fâcheuse, créant ainsi un petit musée immuable dans le musée, sans profit d'ailleurs ni pour l'un ni pour l'autre. Quant à la collection de Vicq en elle-même, c'est une jolie réunion d'objets d'art, allant du moyen âge aux temps modernes, généralement de petites dimensions et d'un goût délicat. Il y aurait lieu cependant d'en éliminer un certain nombre de pièces insignifiantes, ou d'autres d'une authenticité par trop suspecte ; le prestige de cette collection ne pourrait qu'y gagner. (Le vœu de notre collaborateur a été exaucé : elle a été fondue tout dernièrement dans l'ensemble du musée. — N. D. L. R.)

2. Déjà signalé et reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 147. — Voir aussi Mgr Dehaisnes, *Le Nord monumental et artistique*. Lille, 1897, p. 150 et pl. LXXV.

3. Mgr Dehaisnes (*op. cit.*) lit ainsi cette inscription : « Moi, Renier, je vous donne cet encensoir. Il vous rappellera que vous me devez après ma mort des obsèques semblables aux vôtres; vos prières seront, je le sais, un encens qui montera jusqu'au Christ. »

L'orfèvrerie des bords du Rhin de la même époque n'est pas moins bien représentée par un important reliquaire de la fin du XIIe siècle, provenant des environs de Lille, bel échantillon d'un type assez fréquent dans la région du Nord ; cette pièce, trop peu connue, mérite d'être signalée.

De forme elliptique et aplatie, elle présente une face principale ornée de rinceaux en filigrane semés de pierreries de diverses couleurs enchâssées dans une double bordure, d'un côté en argent uni, de l'autre en émaux cloisonnés, alternant avec des parties filigranées. La partie centrale est contenue dans un bel et large encadrement composé de quatre émaux demi-circulaires en taille d'épargne, offrant des personnages réservés sur fond bleu lapis, et de quatre concavités de même forme, en cuivre doré, dont le marli est entièrement gravé. Ces émaux et ces concavités sont reliés par huit motifs d'ornements lobés, enrichis de rinceaux filigranés, incrustés de petites pierres cabochons. L'autre face ou revers est entièrement couverte par une plaque de cuivre doré et gravé, offrant en deux zones des branches garnies de feuilles, séparées par une plate-bande semée de perles grenat ; la partie centrale de cette plaque est réservée à un petit habitacle qui permet de voir les reliques, débris d'ossements, d'étoffes, etc. Une dent est enchâssée également sur la face principale. L'ensemble est d'un riche et bel aspect.

Une autre pièce non moins remarquable, de la même époque et d'un style assez analogue, mais d'une exécution beaucoup plus fine et d'une rare conservation, est entrée récemment au musée. C'est une petite croix à double traverse, que possédait depuis longtemps l'église de Wasnes-au-Bac, petite paroisse du canton de Bouchain (Nord).

Cette croix, l'une des plus anciennes conservées dans la région du Nord et présentant un rare ensemble de plaques émaillées, était déjà classée comme monument historique ; elle a pu être acquise en 1896 par le musée de Lille, grâce au zèle de Mgr Dehaisnes, qui décrit ainsi ce bel objet :

« Sur son avers, elle est décorée de ces délicats filets d'or, d'argent ou de cuivre travaillés à jour et enlacés les uns dans les autres, que l'on appelle filigranes ; ils se déroulent en gracieux rinceaux, dans les fleurons desquels sont serties quarante pierres précieuses ; les bordures sont formées de petits grains perlés. Aux extrémités de la tige principale et de la double traverse s'épanouissent des fleurons trilobés, renfermant, entre des pierres précieuses, des nielles très fines. Ces nielles, riche et délicate gravure formée sur fond d'argent à l'aide d'un émail noir, représentent : dans

le médaillon d'en haut, un ange nimbé tenant un livre arrondi à sa partie supérieure, symbole de l'Ancien Testament ; dans le médaillon de la première traverse, un ange portant le soleil, symbole de la lumière évangélique, et, de l'autre côté, le livre carré, symbole du Nouveau Testament ; dans le médaillon de gauche de la seconde traverse, la Vierge avec un livre carré, et, de l'autre côté, l'Église, le front couronné, avec le livre carré et un calice où coule le sang du Rédempteur ; dans le médaillon du bas, la Synagogue, les yeux couverts d'un bandeau, la couronne tombant du front, avec un étendard dont la hampe est brisée et le pennon abattu. Sur le revers de la croix, aux extrémités des traverses, quatre grandes nielles offrent les emblèmes des Évangélistes ; dans le médaillon de la traverse d'en haut, le



PIÈTEMENT ORNÉ DE FIGURINES

Cuivre peint et doré, travail flamand du XVe siècle (Musée de Lille).

Christ enseignant, ayant à ses côtés deux anges qui portent des encensoirs, et, dans le médaillon du centre, l'Agneau nimbé avec une croix et des fleurons. Nous avons décrit jusque dans ses détails ce petit chef-d'œuvre de l'art de l'orfèvrerie : mais ce que nous avons dit ne peut donner une idée de la délicatesse du travail, de l'harmonieux ensemble que présentent les nielles, les filigranes et les pierres précieuses, et du symbolisme élevé qu'offrent les sujets renfermés dans les médaillons. C'est une pièce hors ligne, qui permet d'apprécier tout ce que le moyen âge mettait de richesse et de talent jusque dans les objets qui décoraient d'humbles églises de campagne[1]. »

Parmi les pièces appartenant au xve siècle, on peut citer un piètement orné de deux petites figures d'anges, travail de cuivre peint et doré de caractère bien flamand, offrant, de plus, une particularité que l'on rencontre aussi dans certains bois de la même

1. *Le Nord monumental et artistique*, p. 142 et pl. LXIV.

époque : le nu des personnages est seul peint; la draperie, entièrement dorée, reste lisse. Du xve siècle également, une petite boîte à reliques, plate et carrée, munie d'une chaînette de suspension. Décoré sur une face des images gravées des saints dont il contenait les reliques, ce petit *encolpion* porte sur l'autre face, en beaux caractères gothiques, cette curieuse inscription : « *Ces saintes reliques furent données de Madame Marie de France à Jehan Nicolas, son orfèvre, le jour de l'Ascenpcion Notre-Seigneur, mil cccc et xiiii*[1] ».

D'époque plus récente, une plaque ciselée et dorée est un beau spécimen d'une branche de l'orfèvrerie portée à la perfection à Lille au siècle dernier ; elle est attribuée à l'orfèvre lillois Baudoux, qui avait ciselé des portes de tabernacle remarquables pour plusieurs églises de la ville.

Le musée n'est guère riche en émaux peints, et la collection de Vicq n'en possède que quelques-uns et de basse époque ; le meilleur est une petite Vierge de Laudin, à paillons irisés. Par contre, la série des ivoires de la même collection contient une pièce autrement importante. C'est le beau diptyque du xive siècle et de travail français qui, de l'ancienne collection Soltykoff, avait passé dans celle de M. de Vicq. Cet ivoire a déjà été étudié par M. É. Molinier[2]; rappelons seulement qu'il présente l'histoire du Nouveau Testament, de l'Annonciation au Couronnement de la Vierge, c'est-à-dire plus complètement que dans la plupart des monuments de ce genre ; de plus, notre diptyque a conservé en partie son ancienne polychromie, fort discrète d'ailleurs, et qui ne s'appliquait qu'à certains endroits des bas-reliefs.

Le musée ne possède qu'un ivoire important ; c'est le polyptyque provenant de l'ancienne collection Ozenfant et déjà décrit dans la *Gazette* par feu Darcel[3]. Il n'est pas d'un travail fort délicat, mais il a le mérite d'avoir conservé son ancienne polychromie, très importante, bien que non totale[4].

Les arts du métal ayant toujours été fort cultivés dans la région,

1. Ce petit reliquaire fut trouvé par Mgr Dehaisnes dans une armoire de la sacristie de l'église d'Arleux (Nord).

2. *Album archéologique des Musées de province*. Paris, 1890, p. 39, pl. v.

3. 2e période, t. XI, p. 88. — Cf. Dehaisnes, *Histoire de l'Art en Flandre*, Lille, 1886, p. 187 (av. pl.). Dans cet ouvrage, Mgr Dehaisnes croyait à l'origine flamande de cette pièce; il est revenu depuis sur cette opinion et y reconnaît un travail méridional. (Cf. *Le Nord*..., p. 161.)

4. Dans les pièces de petites dimensions de la même série, on peut citer un petit manche de couteau en os, trouvé récemment dans les fortifications d'Arras,

il est naturel que le musée contienne de nombreux ustensiles et objets divers de fer, de bronze, de cuivre et d'étain. Nous ne pouvons insister sur cette section intéressante ; signalons seulement les beaux épis de faîtage du xve siècle, en plomb, décorés de feuillages et de dentelures, une collection de serrures gothiques, et, dans les objets de petites dimensions, la curieuse réunion de cocardes de chapeaux, enseignes de pèlerinages, manches de couteaux, agrafes, statuettes et autres menues pièces, importante série de provenance locale, formée par le collectionneur Dancoisne.



VIERGE EN MARBRE, XVe SIÈCLE
(Ancienne collection Planquart).
(Musée de Lille.)

Si nous nous écartons du domaine de l'objet portatif pour entrer dans celui de la sculpture, nous rencontrerons une nouvelle partie du musée non moins intéressante. Dans un temps où plus que jamais sont en honneur et cultivées les études sur notre sculpture nationale, la section lapidaire du musée de Lille, riche de pièces importantes et de bonne provenance, d'exemples typiques des diverses époques de l'art dans la région du Nord, mériterait seule à ce titre une étude spéciale et détaillée.

Au xie siècle, et à la primitive décoration architectonique romane appartiennent de nombreux fragments sculptés provenant de l'ancienne cathédrale de Cambrai, détruite en 1796. Ce sont des motifs d enroulements, des feuillages aux arêtes vives, des bandes semées de perles, des bêtes monstrueuses, témoignages d'un art fortement imprégné de tendances septentrionales[1]. D'une date un peu postérieure (xiie siècle), une tête de femme aux cheveux délicatement ondulés, et d'un beau caractère

et formé d'une mignonne figurine du xiiie siècle, réduction parfaite d'une statue de portail.

1. Ce rare et important ensemble est à rapprocher des fragments analogues

rappelant celui des figures grecques archaïques ; une série de petits chapiteaux du XIIIe siècle, finement traités ; enfin, deux statues d'anges aux cheveux bouclés et d'un style bien flamand du XIVe siècle, proviennent aussi du même monument.

De la première époque romane sont encore deux fragments de frise du XIe siècle, décorés de feuilles plates et aiguës, provenant de l'ancienne église de Saint-Pierre de Lille, aujourd'hui disparue, et les fonts de Cousolre, monument précieux de travail tournaisien du XIe-XIIe siècle [1]. D'un modèle dont on connaît plusieurs spécimens dans la région du Nord, ceux-ci présentent une décoration intéressante, d'un caractère bien septentrional, et sur la face principale est sculpté un curieux bas-relief : près d'une bête monstrueuse se tiennent deux personnages, un homme et une femme aux longs cheveux, naïve figuration d'Adam et d'Ève.

La sculpture du XIIIe siècle est faiblement représentée, mais de belles pièces témoignent de l'épanouissement de la sculpture flamande aux XIVe et XVe siècles. Une belle Vierge allaitant l'Enfant, d'une naïveté charmante, est passée de l'ancienne collection Planquart au musée ; c'est un travail de marbre blanc du XIVe siècle. De même époque, une figure de moine debout, à l'expression énergique, provient de l'église des Récollets de Lille. Les statues de Vierge et de saints sont légion ; signalons seulement une grande Vierge en pierre, du XVe siècle, qui a conservé sous le badigeon une importante partie de sa polychromie et de sa dorure ; plusieurs têtes provenant de l'ancienne église Saint-Étienne, dont l'une, drapée, est d'un caractère remarquable ; et dans les sculptures qui ont conservé leur polychromie primitive, une petite figure du Père éternel, une tête de Christ en marbre polychromé qui se rattache au XVIe siècle, etc.

Les monuments funéraires du XVe siècle sont nombreux. Une dalle bien gravée, au nom de « maître Pierre Jooris » et de « demisiele Jehenne de Somerghem » provient de l'ancienne collégiale Saint-Pierre de Lille. D'autres sculptures funéraires, produits d'un art bien local, sont de petits bas-reliefs de pierre blanche ou bleue

étudiés par notre regretté maître L. Courajod, dans ses leçons de l'École du Louvre sur les origines de l'art gothique.

1. Ces fonts sont décrits et reproduits dans l'étude que M. Cloquet a consacrée à cette série de fonts baptismaux (Voir *Revue de l'art chrétien*, 1895, p. 31). Cf. aussi Dehaisnes, *Le Nord*..., p. 104 et pl. XV.) Le musée de Lille possède d'autres fonts du XIIIe siècle, décorés de larges feuilles plates, provenant de Beauvois (ancienne collection Delattre), et divers fragments de fonts analogues.

(pierre de Tournai, où était l'emplacement des ateliers), quelquefois incrustés de pierres diverses, que l'on encastrait dans les murs des églises et des cimetières, et représentant les défunts, leurs familles et leurs saints patrons en adoration devant le Christ en croix ou la Sainte Trinité. Cet usage, en vigueur dans toute la région au xve siècle, a duré jusqu'à la Renaissance. Parmi les pièces de ce genre conservées au musée, deux sont à citer. Le monument de Pierre de Pérenchies, d'assez grandes dimensions, montre le défunt, sa femme Jeanne Delebecque, leurs patrons, leurs fils et leurs filles à genoux devant la Vierge et l'Enfant; daté de 1472, il est d'une exécution remarquable et appartenait à l'église de Pérenchies, près de Lille. L'autre monument, provenant de la cathédrale de Cambrai, fut élevé à la mémoire de Guillaume du Fay, chanoine de la cathédrale de Cambrai, connu comme musicien; ce bas-relief, également de la fin du xve siècle, présente Jésus sortant du tombeau, divers saints et le défunt. Parmi les monuments d'époque plus récente, il faut signaler la pierre du chevalier de Famars (xviie siècle), qui se trouvait dans l'église des Récollets, les fragments du tombeau à trois personnages d'un gouverneur de Lille au xviie siècle, provenant de l'église de Lhomme, et enfin un beau médaillon de marbre blanc du cardinal de Polignac, abbé commandataire d'Anchin, jadis dans cette abbaye.



VIERGE EN BUIS
Art français du xive siècle (Musée de Lille).

De diverses époques et provenances, le musée peut montrer une importante collection de motifs de décorations sculptées ; la plupart, ceux surtout du xve siècle, sont d'une finesse remarquable d'exécution, la pierre la plus fréquemment employée dans la région, dite pierre de Lezen, étant excessivement tendre. Ce sont là de précieux modèles d'art décoratif. A côté d'eux, quelques pièces plus importantes : une cheminée du xve siècle, provenant de l'ancien palais Rihour, de belles frises ornées de feuillages, etc.

Enfin, d'un art populaire et local, très répandu à Lille du xvie siècle au début du xixe siècle, diverses enseignes de pierre sculptée et peinte : l'enseigne du *Cheval blanc*, de la cour des *Bourloires* (jeu de boule), du *Chef-d'œuvre de Paris* (petits personnages traînant un tonneau), etc.

Le musée possède bon nombre de ces bois sculptés flamands des xive, xve et xvie siècles qui constituent aujourd'hui l'un des domaines les plus recherchés de la curiosité. Il faut reconnaître, il est vrai, comme l'a fait ici-même M. Molinier [1], que ces pièces ne sont trop souvent que des répétitions de modèles courants, et conséquemment des œuvres de second ordre ; mais celles-là même ont leur intérêt à Lille, dans un musée où la note d'art flamand est de beaucoup dominante. De plus, comme le reconnaît aussi le savant conservateur du Louvre, certaines pièces échappent à la banalité courante. Parmi elles, nous placerons la belle Vierge en buis du xive siècle provenant de l'abbaye de Loos, que nous reproduisons et qu'un nettoyage récent a pu débarrasser d'un grossier badigeon qui la couvrait ; celui-ci avait eu cependant l'avantage de conserver intacts les détails charmants des têtes de la Vierge et de l'Enfant [2].

De ces Vierges françaises du xive siècle, sculptées en buis et relativement rares, le musée possède un second exemplaire, ne le cédant guère au précédent, le visage de la Vierge offrant encore la même expression délicate et souriante. Cette statuette fait partie de la donation Ozenfant, qui a fait entrer au musée nombre de bois du

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVII, p. 96. A propos d'une pièce analogue de la collection Bonnaffé, M. É. Molinier a fait remarquer récemment, ici même, le petit nombre de ces Vierges en buis du xive siècle, beaucoup plus rares que les Vierges d'ivoire de la même époque. (V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XVII, p. 339.)

2. Cette pièce doit figurer dans la troisième livraison de l'*Album archéologique des Musées de province*, avec un article de M. É. Molinier, mais la planche, gravée, croyons-nous, d'après une photographie déjà ancienne, donnera encore la statuette sous son badigeon.

xve siècle ; une grande Vierge avec l'Enfant, sculptée en noyer, où le visage naïf et étonné de l'Enfant contraste avec la gravité douce de la figure de la Madone ; plusieurs groupes, dont un représentant la Circoncision, particulièrement bien traité, des statues, et plusieurs de ces *corbeaux,* ou têtes de poutres, si usités dans les églises de la région du Nord et décorés de personnages, de têtes monstrueuses ou grotesques. Dans les pièces de plus grandes dimensions, il faut signa-



LA CIRCONCISION

Groupe en bois sculpté, xve siècle (Musée de Lille).

ler une belle statue de chêne représentant saint Amand ; beaucoup de ces pièces ont perdu leur polychromie originale.

La sculpture sur bois n'a pas cessé d'être en honneur dans les Flandres au xviie et au xviiie siècles ; mais ni la beauté de la matière, ni la perfection de la technique ne suffisent le plus souvent à nous intéresser à de froides figurations allégoriques ou religieuses. Il faut cependant faire exception pour la décoration de l'ancienne salle des échevins, dite *salle du Conclave,* à l'ancien palais Rihour ; les motifs qui la composaient, cartouches, attributs supportés par des enfants, d'un travail large et souple, ont trouvé récemment asile au musée.

Cette perfection dans le travail du bois, nous la retrouvons dans de beaux meubles flamands, trop peu nombreux il est vrai : deux

buffets du XVIe siècle d'une riche décoration; une belle armoire du début du XVIe siècle, aux panneaux décorés de parchemins plissés, aux ferrures élégantes; une autre du XVIIe siècle, de fabrication lilloise et d'une sobre ornementation[1].

Signalons maintenant, dans les arts du tissu, si cultivés également dans les Flandres à toutes époques, quelques pièces importantes : du XIVe siècle, un devant d'autel, figurant une Annonciation et provenant de l'église de Noyelles-lez-Seclin ; c'est un curieux travail de broderie sur étoffes de diverses couleurs, avec des teintes posées au pinceau[2]. Du XVIe siècle, une grande et belle tapisserie due aux ateliers bruxellois et figurant Esther devant Assuérus ; enfin les importantes tentures lilloises du début du siècle dernier; elles sont signées de G. Werniers, hautelisseur lillois, gendre du Bruxellois Jean de Melter, qui était venu s'établir à Lille.

Le musée possède, à titre de dépôt, deux pièces appartenant à l'hôpital Saint-Sauveur de Lille[3], et représentant, l'une, Baudouin IX, comte de Flandre, empereur de Constantinople, l'autre la comtesse Jeanne de Flandre. Ces tapisseries, d'une intensité de coloris vraiment étonnante, sont signées et datées : *G. Verniers, 1703;* du même maître, deux compositions importantes, fabriquées en 1735, pour l'église Saint-Sauveur de Lille, d'une tonalité plus sombre et représentant des sujets du Nouveau Testament; elles sont également signées et marquées, aux armes de Lille, d'une fleur de lys d'argent.

Nous ne dirons qu'un mot du musée céramique, maintenant bien installé, qui complète la collection archéologique proprement dite. Il contient de bons spécimens de grès allemands, de faïences de Rouen, de Delft et de cette faïence de Lille dont le décor copie tantôt des modèles rouennais, tantôt des modèles hollandais ; trop peu de pièces représentent la porcelaine lilloise, justement estimée ; dans le nombre cependant, un rare exemple de pâte tendre de Lille, imitation plus grossière de la porcelaine de Saint-Cloud et de son

1. Ces deux armoires, appartenant aux hospices de Lille et confiées au musée archéologique, à titre de dépôt, sont reproduites dans les *Notes sur les anciens établissements hospitaliers de la ville de Lille*, par A. Ozenfant. Lille, 1883.

2. Reproduit dans van Ysendyck, *Documents des Pays-Bas*. Bruxelles, 1880-1885, au mot *Antipendium*.

3. Elles sont ainsi désignées dans les comptes de l'hôpital : « Ces deux tapisseries contiennent 56 aunes de Bruxelles ; elles ont été fabriquées, vendues et livrées à l'hôpital Notre-Dame, dit Comtesse, par Guillaume Wernier, marchand tapissier, le 4 février 1704, pour 540 florins. » Voir Houdoy, *Les Tapisseries de haute-lisse*. Lille, 1871 (l'analyse de cet ouvrage a paru dans la *Gazette*).

décor. Enfin, un gobelet du XVIe siècle, en verre décoré d'appliques estampées, et d'origine locale, est un des rares produits venus jus-



SAINT AMAND

Statue en chêne, art flamand, XVIe siècle (Musée de Lille).

qu'à nous de cette ancienne verrerie exécutée dans la région à l'imitation des modèles vénitiens ; nombre de débris, trouvés dans les canaux, nous montrent l'abondance et la variété de cette fabrication, dont trop peu de pièces intactes nous ont été conservées.

Nous avons ainsi achevé notre visite au musée archéologique de Lille. De cette revue rapide des pièces et des séries principales que seules nous avons pu signaler, se dégage aisément le caractère de cette collection : ce n'est pas une réunion d'antiquités disparates et de diverses provenances ; au contraire, sa véritable richesse consiste dans les séries régionales. De nombreux spécimens, souvent même des œuvres remarquables, y représentent les diverses époques de l'art en Flandre ; à ce titre, elle offre de précieux documents pour l'étude, notamment en ce qui concerne l'histoire de la sculpture [1].

MARCEL NICOLLE

1. Il n'est que juste de rappeler ici les noms de ceux qui se sont dévoués à l'accroissement de ces collections : des anciens conservateurs Benvignat, Houdoy, Ozenfant, de Mgr Dehaisnes, de M. van Hende, présidents de la commission. C'est à M. A. Agache, conservateur des musées en 1894-95, que l'on doit le plan d'installation méthodique de toutes les collections archéologiques dans le rez-de-chaussée du palais des Beaux-Arts, et le début de cette installation.





Gazette des Beaux-Arts

Imp. Leroy



L'EXPOSITION DES EAUX-FORTES DE M. FRANK LAING

Lors des Salons printaniers, l'attention, quasi épuisée par la peinture, n'accorde qu'un regard distrait aux ouvrages en blanc et noir ; le public, las, excédé, les soupçonne à peine lorsqu'il ne les évite pas résolument. Il était équitable de réparer le tort d'une fortune aussi contraire, et bien en a pris à M. Hessèle de vouer au dessin et à l'estampe une salle d'exposition spéciale et permanente. Les iconophiles lui doivent la divulgation du talent de M. Frank Laing, et c'est déjà de quoi assurer notre reconnaissance à son initiative. Quelques eaux-fortes de M. Laing avaient été entrevues au hall des Champs-Élysées en 1893, puis à celui du Champ-de-Mars, de 1894 à 1896 ; mais étudier l'œuvre dans son entier était nécessaire pour juger, à sa vraie mesure, l'artiste écossais que la Société royale des *Painter-etchers* a élevé au nombre de ses associés.

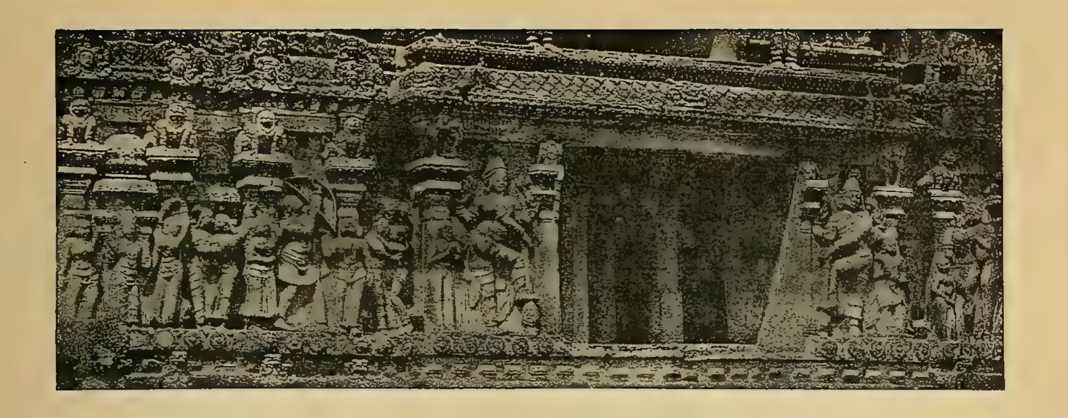
L'ensemble de cent estampes, présentement réuni, a été réalisé entre 1892 et 1898, c'est-à-dire avant la trente-sixième année. Sauf les avis élémentaires de pratiquants obscurs, M. Laing s'est rompu lui-même à la technique de son art, et on signalera qu'ayant reçu, chez J.-P. Laurens, une éducation de peintre, il s'est pris tout d'abord à buriner le cuivre. Le dessin et l'aquarelle ont seuls devancé ses travaux de graveur. La pointe à la main, M. Laing se montre du premier coup en possession de son métier. Songez qu'il débute par cette étonnante suite d'« Aspects de Paris » (1892), où se trouvent *Le Jardin du Luxembourg*, *Le Quai de la Rapée, Auteuil* et la planche du *Pont-Neuf,* que la *Gazette des Beaux-Arts* s'honore de publier aujourd'hui.

L'année suivante, et à diverses reprises, sa ville natale, Tayport, lui suggère d'heureuses notations; toutefois, il sied de tenir pour essentielles et prédominantes les trois séries exécutées en 1894, à Anvers (*L'Embarcadère*, *Sur l'Escaut*, *Le Bassin de la Campine*, *Le Belvédère*), puis, en 1896-97, à Dundee et à Saint-Andrews. La blonde *Vue cavalière de Saint-Andrews depuis Saint-Régule* est peut-être le chef-d'œuvre de l'artiste; mais à tous ses paysages s'étend le bénéfice d'un sentiment inné du pittoresque et d'une observation très sensible aux variations de l'éclairage et de l'enveloppe; tous atteignent spontanément au style, et leur prestige s'attribue moins peut-être à l'ordonnance très simple qu'à la qualité de la lumière et à l'écriture rare, précieuse. La taille, libre, est dirigée dans le sens de la forme; le trait fin, délié, tantôt s'isole, prenant une puissance d'indication inouïe, tantôt se répète, s'entrecroise, pour rendre les reflets, les ombres, les masses enténébrées. Aux claires architectures définies par le contour, s'opposent les demi-teintes du ciel, les noirs profonds des ramures.

Il semble que la manière de M. Frank Laing unisse, dans une synthèse personnelle, les « vigueurs veloutées » de Seymour Haden à la subtilité nerveuse et raffinée de Whistler; le souvenir des abréviations expressives de Jongkind (dans la facture des nuages et des arbres surtout) peut encore être invoqué utilement. Voilà à quels maîtres M. Frank Laing s'apparente. Ne suffit-il pas d'une pareille filiation pour déterminer le rang qui revient à ce peintre-graveur, sans contredit l'un des mieux doués de la génération nouvelle?

R. M.



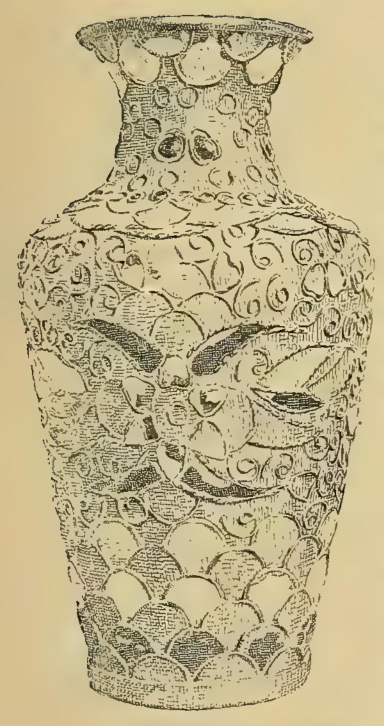


UNE PAGE SUR LES ARTS DÉCORATIFS DE L'INDE

LA CÉRAMIQUE ET LES ÉMAUX

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LES ÉMAUX



L'art dans lequel les Hindous ont vraiment excellé, c'est assurément celui de l'émailleur. Ils y excellent encore aujourd'hui, et, de l'aveu des meilleurs juges, on doit croire qu'ils progressent sans cesse pour le porter vers sa perfection. Au point de vue de la technique, on peut dire que personne ne les a jamais égalés pour la richesse, la profondeur et la transparence des tons, surtout les rouges, pas même les émailleurs de Limoges.

L'industrie de l'émail s'exerce en bien des points de l'Inde, à Bénarès, à Luknow, à Lahore, à Moultan, à Kangra, dans le Kashmir, à Delhi et autres villes du Penjab. Mais c'est à Djeypour, dans le Radjpoutana, que sont établis les artistes les plus habiles; là, depuis

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 511.

des siècles, ils se succèdent de père en fils et se transmettent les pratiques de cet art si compliqué et si délicat[1].

L'art de l'émailleur est donc presque complètement confiné à Djeypour et dans le Penjab d'où les Sicks l'ont répandu en quelques régions de l'Inde centrale, sans toutefois avoir jamais livré les secrets de la fabrication des matières premières. C'est de Lahore que les émailleurs font tous venir ces émaux bruts qu'ils reçoivent en masses vitreuses et opaques élaborées par les verriers (*manikars*) musulmans. Les plus habiles émailleurs, qui sont ceux de Djeypour, se reconnaissent eux-mêmes incapables de préparer ces émaux. Cependant, depuis quelques années, un ou deux orfèvres de Lahore sont venus se fixer à Djeypour où ils manipulent leurs matières premières. Mais, ce qui est très fâcheux, l'industrie européenne a réussi à se créer des débouchés jusque dans le Radpoutana, de telle sorte que les artistes de Djeypour se servent souvent de nos produits ; et cela pour obtenir des résultats absolument détestables qui devraient les maintenir dans les principes essentiels de la fabrication indigène. Tout ce que l'Europe touche ou influence, en Inde, dans quelque branche d'art que ce soit, perd du coup à ce contact ses meilleures qualités. Les bleus français, employés à Djeypour, ont produit les plus mauvais effets. Et il n'y a pas là à arguer, comme le font nos industriels, de l'incompétence des ouvriers hindous, car on peut dire, sans parti pris, qu'il n'y a nulle part, à Paris non plus qu'ailleurs, d'émailleur capable de rivaliser avec ceux de Djeypour et d'établir ce plat extraordinaire, offert au prince de Galles, et qui, par ses dimensions comme par son travail, demeure le type de productions telles qu'on ne pourra jamais les surpasser. « Même à Paris, a dit Birwood, on ne peut émailler l'or en tons rubis ou corail, vert émeraude ou bleu saphir, bleu turquoise, comme à Djeypour, Lahore, Bénarès et Luknow. »

Dans les émaux indiens, le parti décoratif, la beauté du dessin, sont à la hauteur de la perfection de la technique et de la beauté des couleurs ; ces qualités existent dans les œuvres modernes comme dans les œuvres les plus anciennes. Mais dans celles-ci se retrouvent les éléments ornementaux primitifs, que ce soient des motifs géométriques, des entrelacs, des palmes ou des pyramides avec oiseaux affrontés, les fleurs typiques comme la marguerite assy-

1. Cf. Hendley, *Memorials of Jeypore Exhibition* ; — l'article de M. E. Senart paru ici même (3e pér., t. III, p. 47) ; — S.-S. Jacob et H. Hendley, *Jeypore Enamels*, Londres, 1886, in-fo.

rienne ou l'œillet d'Inde, tous empruntés aux arts de l'Assyrie et de la Perse.

Il semble que certaines œuvres anciennes n'aient jamais été surpassées. Le savant directeur du musée de Lahore, M. Kipling, rapporteur à l'Exposition de Djeypour, en 1883, a signalé un fourreau de poignard prêté par le Maharadjah, et quelques autres objets, parmi lesquelles un poignard, appartenant au Maharadjah de Jhallawar, encore que du plus beau travail persan, n'apparaissait pas à son avantage. « La supériorité du travail indien, même sur cet exemple remarquable, était incontestable ; elle était due à l'emploi judicieux des couleurs primitives pures, harmonisées avec ce talent que possède seul l'artiste indien, et employées au lieu d'une gamme de teintes plus basses. »



PLAT ÉMAILLÉ DE DJEYPOUR

La pièce la plus belle comme la plus ancienne de l'art de l'émail en Inde est le bâton d'appui du Maharadjah Man Syngh de Djeypour, vice-roi de Caboul, un des plus grands personnages de la cour d'Akbar, dans la seconde moitié du XVIe siècle. Haut de cinquante-deux pouces anglais, ce bâton de cuivre est habillé de trente-trois cylindres en or et surmonté d'une traverse en jade vert incrusté de pierres précieuses. Le revêtement d'or est émaillé avec le plus grand soin, à figures d'animaux mêlées avec des fleurs ou courant dans de véritables paysages.

Les procédés des émailleurs indiens ne diffèrent pas, quant aux principes, de ceux usités en Occident. C'est la technique des émaux cloisonnés ou des émaux champlevés. Dans les premiers, les motifs sont délimités par une mince cloison faite en un fil plat de métal, recourbé à la pince suivant les contours du dessin. Ces cloisons délimitent ainsi autant de compartiments où l'on dépose l'émail en pâte avant que de faire cuire la pièce. Dans le second procédé, les champs à remplir d'émail sont creusés au burin dans la pièce de métal et guillochés avec soin pour donner meilleure prise à la matière et aussi pour varier les effets de lumière.

Les émaux champlevés et les émaux cloisonnés ne représentent, en somme, que deux variétés d'un même système où la matière vitrifiée est sertie dans des contours de métal. Il en est d'autres, qui sont plus modernes, et qui résultent soit d'une peinture appliquée directement sur la plaque de métal comme dans la peinture sur faïence, soit d'une peinture translucide appliquée sur un fond de métal préalablement ciselé, guilloché, repoussé ou gravé.

Les émailleurs hindous cultivent surtout le champlevé et le cloisonné ; mais, quand ils font des bijoux, ils emploient aussi les émaux translucides, et cela avec un art tout particulier. Dans certains objets, d'une valeur exceptionnelle, toutes les ressources dont disposent et l'émailleur et le joaillier viennent concourir au décor. On a pu voir au musée indien de Londres une tasse d'or, avec sa soucoupe et sa cuiller, offertes jadis à la femme d'un vice-roi des Indes, lady Mayo. La cuiller est un exemple typique du luxe asiatique ; son cuilleron est taillé dans une seule émeraude, et le manche est travaillé et émaillé à miracle. Birwoord a pu dire avec raison que cette cuiller est la plus exquise, parmi toutes ses sœurs en joaillerie, au monde. Avec la fameuse gondole en or du prince de Galles, où un paon étale sa queue couverte d'émaux bleus et verts, plus brillants que les pennes de l'oiseau vivant, ce petit service suffit à la gloire des émailleurs de Djeypour.

Les émaux, suivant qu'ils sont appliqués sur l'or, l'argent, le cuivre, sont fabriqués d'une manière différente, et ils n'occupent pas les mêmes ouvriers, ne se font pas dans les mêmes villes. A Djeypour, à Ulwar, à Delhi, à Bénarès, on émaille l'or de préférence. A Moultan, à Bahawalpore, à Kashmir, à Rungra, à Lahore, à Hyderabad du Sind, à Kurachee, à Abbotapad, à Luknow, on émaille plutôt l'argent, de même qu'à Kashmir. Les émaux sur cuivre se font aussi à Delhi et autres villes du Bengale. D'ailleurs, toutes les productions courantes, à bon marché, fabriquées pour l'exportation, sortent des ateliers de Djeypour, comme ces vases et ces plats en imitation du Japon, que l'on voit de temps à autre arriver sur les marchés d'Europe. A Delhi, on incruste des émaux blancs, bleus, noirs, sur des petits vases de cuivre doré couverts de dessins saillants en filigrane, dont certains rappellent parfois des productions de la vieille Égypte. De même, à Moultan, où des plateaux en cuivre rouge sont couverts de beaux émaux translucides noirs et bleus. Le métal que travaille avec le moins de plaisir l'émailleur est assurément l'argent, à cause des difficultés de la cuisson, difficultés que ne com-

pensent pas suffisamment les beaux tons rose saumon que peut prendre seulement l'émail appliqué sur ce métal. Sur le cuivre seul s'appliquent le noir, le blanc et le rose. Les diverses notions techniques se rapportant à l'émaillerie en Inde ont été données en détail par M. Baden Powel[1].

Les émailleurs les plus fameux de l'Inde sont assurément ceux de Djeypour. Les principaux d'entre eux sont tous d'origine sicke. Se succédant de père en fils dans leur métier de *minakar*, protégés par la cour des rois Radjpoutes, ils ne peuvent suffire aux commandes qui leur arrivent de toutes parts et ne travaillent guère pour l'exportation. En tous cas, ils ne sont jamais en rapport avec le public, car, à défaut des princes, c'est des gros orfèvres qu'ils recoivent directement les ordres.


CUIVRE NIELLÉ DE MOUDARABAD

Hendley a tracé le tableau fidèle de l'atelier d'un émailleur indien. Il nous fait pénétrer chez Kishan Singh, un des plus fameux artistes de Djeypour, mort il y a quelque quinze ans.

La division du travail est rigoureusement observée. Pour toute pièce à établir, les dessins sont d'abord tracés par un premier artisan, le *chitera*. C'est lui qui garde les recueils de documents, les livres de poncifs ; c'est lui qui reçoit les clients, qui leur montre les modèles parmi lesquels ils auront à faire leurs choix. Puis l'orfèvre, ou *sunar*, entre en scène. Il prépare la pièce, la polit, en arrête le dessin, et il la remet au graveur, *gharai*. Tous ceux-ci ne sont pas émailleurs, ils sont des employés subalternes qui n'appartiennent pas à la race sicke, mais à des castes hindoues telles que celles des orfèvres et des charpentiers sculpteurs. Le *gharai* grave la plaque de métal ; au moyen de pointes en acier et de burins, il creuse les cavités où sera déposé l'émail, en guilloche les talus et les fonds, polit la surface saillante avec un brunissoir en agate. C'est alors que

1. Baden Powel, *Handbook of the Manufacture of the Punjab*. Cf. S.-S. Jacob et H. Hendley, *op. cit.*, p. 15.

commence le travail de l'émailleur ou *minakar*. Le maître applique les émaux avec un couteau, les disposant suivant leur degré de fusion, en commençant par ceux qui sont le moins fusibles. Chaque masse d'émail a été soigneusement pilée dans un mortier d'acier, puis dans un petit mortier d'agate, amalgamée dans une dissolution gommeuse. Quand les émaux disposés dans les entailles du métal ont perdu leur humidité, quand ils ont pris corps, quand le fourneau d'argile est surchauffé, une plaque d'acier est posée directement sur la braise incandescente. C'est cette tôle qui recevra les pièces à cuire. A ce moment, l'artiste doit déployer toute son attention, le moindre retard, la moindre négligence peuvent amener des accidents presque toujours irréparables. S'il faut près d'une minute pour vitrifier le blanc, le rouge en demande beaucoup moins, c'est la teinte qui doit rester le moins longtemps au feu, tant elle es. délicate ou fugitive. Aussi fait-on cuire d'abord les blancs, puis les bleus, les noirs, les jaunes, les roses, les verts et, en dernier lieu, les rouges.

Les émaux de l'Inde concourent à toute espèce de décoration, depuis celle de la vaisselle de luxe jusqu'aux rehauts des joyaux. Les montures des armes, les pièces de harnais sont très souvent émaillées. Quant aux articles d'exportation, tels que porte-cigarettes, boîtes à allumettes, pommes et becs de canne, ils sont de vente courante dans tous les magasins de Bombay ou de Calcutta. Leurs prix élevés ont pour cause l'avidité des intermédiaires et l'ignorance où est la plupart du temps l'acheteur de leur valeur véritable. Les marchands hindous ou persans sont les plus retors et les moins consciencieux entre tous ceux du monde ; il faut y regarder à deux fois avant que d'accepter les bijoux sur leur prétendue valeur d'aloi.

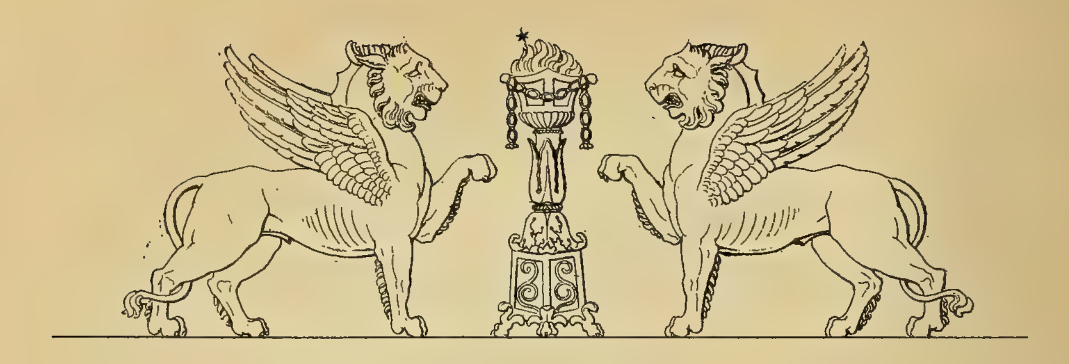
On fabrique dans l'Inde d'autres espèces d'émaux, qui sont des contrefaçons ou des imitations extrêmement ingénieuses et toujours du plus bel effet. Ceux de Pertabghar, dans le Radjpoutana, jouissent d'une réputation méritée. Sur une plaque d'or est fondue une couche du plus bel émail vert émeraude, assez épaisse. Avant qu'elle ne soit complètement refroidie, on applique dessus une mince feuille d'or découpée à l'avance suivant un dessin arrêté. Quand l'émail est durci, on termine le travail en donnant de l'accent aux ornements et aux figures avec la pointe, le burin et le ciselet. Parfois même, une partie de ce travail se fait sur l'or, alors que l'émail est encore mou, et les contours en creux du métal s'enfoncent dans la masse vitreuse. Les artistes de Pertabghar font ainsi de magnifiques coffrets

dont les panneaux portent, en bas-relief d'or bruni courant sur l'émeraude, des scènes de chasse, de guerre, des épisodes mythologiques, des animaux, des plantes du dessin le plus précieux. A Ratam, dans l'Inde centrale, on fabrique de pareils émaux, mais l'or y est disposé sur un fond bleu.

Les cuivres niellés et peints, et souvent étamés, de Mouradabad et de Cachemire sont, parmi les objets communs, les plus élégants de l'Inde. Un enduit rouge, vert, noir, remplit les cavités creusées au burin ou circonscrites par les ornements courants relevés par le repoussé. Dans un joli petit vase à couvercle que j'ai rapporté, les incrustations de couleur courent sur l'étain travaillé au poinçon et découvrant par places le cuivre, qui est pareillement guilloché. Dans cet autre pot de cuivre jaune, l'enduit coloré court parmi des entrelacs réservés à l'eau-forte et des ornements saillants repoussés. Ailleurs, comme dans certains plateaux du Kashmir, le cuivre semble peint avec un émail à froid d'une solidité extrême et d'un assez beau lustre. Les cuivres niellés de Mouradabad sont ordinairement mats. On les imite beaucoup en Europe, notamment dans les réservoirs des lampes, et une industrie anglo-indienne fabrique, au Kashmir, des objets de ce genre sur des formes sino-japonaises qui sont du plus triste effet.

MAURICE MAINDRON





LES CONQUÊTES ARTISTIQUES
DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE
ET
LES REPRISES DES ALLIÉS EN 1815

(PREMIER ARTICLE)



Les écrivains d'art ont, presque tous, dans l'enthousiasme des débuts, souhaité le musée unique qui réunirait la totalité des chefs-d'œuvre.

Et puis sont venus les voyages. Des appréciations plus raisonnées ont démontré la puérilité du rêve d'antan. Les œuvres d'art sont nombreuses et variées; aussi maintes contingences sont-elles nécessaires pour permettre à notre admiration de juger sainement. On ne connaît bien un maître qu'en allant là où il vécut, dans le pays, la ville où l'ambiance et les habitudes aident à sa compréhension. La joie n'est-elle pas supérieure, lorsqu'on admire Rembrandt à Amsterdam, Bellini ou Titien à Venise, Memling à Bruges, Velazquez à Madrid ?

Oh ! les musées, l'exil des œuvres ! Certes, il faut des collections pour l'éducation des fervents d'art et aussi pour les gens « d'un spectacle dans un fauteuil », mais aujourd'hui surtout, où les voyages sont si faciles, il n'est plus permis d'ignorer les maîtres préférés dans le milieu où se reflète le mieux la vie de naguère.

Les mœurs ont changé, certes, mais pas tant que le croient les gens superficiels. Promenez-vous le samedi, jour du sabbat, dans le quartier juif d'Amsterdam, et dites si beaucoup des êtres qui circulent ne semblent pas des contemporains de Rembrandt; fréquentez à Anvers tel bal populaire, et vous verrez que les fraîches chairs, les abondantes chevelures d'or des femmes de Rubens ne sont pas un mythe. Allez donc comprendre Cranach, un paysage de van Eyck

si vous n'avez point entr'aperçu une vieille ville allemande ou flâné le long du Rhin ou de la Meuse !

Cependant ce rêve d'un musée unique fut un moment presque réalisé. Dans leur fièvre de centralisation, les hommes de la Révolution ne s'étaient pas contentés de réunir à Paris toutes les richesses d'art de la France; ils avaient voulu accaparer, au hasard des conquêtes, les chefs-d'œuvre dont s'enorgueillissaient les principales villes d'Europe. Était-ce bien équitable? Ils y songèrent à peine. Leurs modèles, les Romains, avaient agi ainsi.

Et puis, au fond d'eux, il y avait cette croyance, cette superstition, que l'on retrouve dans tous les décrets, les rapports, les documents relatifs à ces enlèvements : l'art ne peut donner tout son épanouissement que dans un pays libre. Au reste, rien n'est touchant comme les soins qu'ils mirent au transport des trésors d'art. Certains, dédaignés, perdus en des locaux humides, ne durent leur salut qu'à la France, qui fit l'impossible pour les remettre en état. Il n'en fut pas de même lorsqu'ils retournèrent chez leurs anciens possesseurs. Il y eut chez ceux-ci des négligences coupables[1].

La France, encore une fois, conservait; dans ses exactions, il y avait une sorte de dévotion artistique. Mieux valait agir ainsi que de détruire systématiquement, sauvagement, comme l'ont fait, en 1870, certains chefs allemands à Strasbourg, à Nancy, à Saint-Cloud et ailleurs.

A partir de 1795, ce fut une arrivée continue de chefs-d'œuvre flamands, hollandais, italiens, allemands, espagnols. A peine le Salon Carré, transformé en salle d'exposition temporaire, montrait-il les merveilles d'un envoi qu'un autre était signalé, attendu, et que les œuvres, un moment admirées, devaient faire place à d'autres et prendre rang dans les méthodiques travées de la Grande Galerie. Le Louvre regorgea de chefs-d'œuvre. Il dut en donner aux villes de France, créer des musées, ou faciliter leur organisation, jusque dans les villes des pays conquis : à Bruxelles, à Anvers, à Mayence, à Genève. Cela dura jusqu'en 1815. Alors les puissances coalisées et jalouses firent rendre gorge au musée trop riche. Les tableaux, statues, bronzes, camées, retournèrent dans les cités qui les possédaient avant la visite des armées de la Révolution et de l'Empire.

Certaines œuvres restèrent, et non des moindres, grâce au zèle et à l'habileté des administrateurs d'alors et en particulier de Vivant Denon, directeur, et de Louis-Antoine Lavallée, secrétaire général du musée, animés d'une volonté, d'un courage, d'une énergie qui, à ce moment même, faisaient tant défaut à maint militaire de passé glorieux.

Telles sont les alternatives que nous allons retracer.

I

L'excellente notice placée par F. Villot en tête du catalogue du Louvre et de nombreux travaux publiés ici même nous permettent de ne pas insister sur les origines et les débuts du musée.

Il est assez habituel d'attribuer à Napoléon la responsabilité de l'accapare-

1. Voir notamment la *Notice historique* du catalogue du musée de Bruxelles, par E. Fétis (p. 58-60),

ment des chefs-d'œuvre. On a tort, car l'idée première vient de la Convention ou plutôt des comités et commissions qui s'agitaient autour d'elle. Lors de l'envahissement de la Belgique par les armées de la Révolution, on sait que, pour des causes diverses, maints objets précieux furent amenés en France. Danton et Lacroix, commissaires aux armées, durent plus tard, au tribunal révolutionnaire, subir à ce sujet l'outrage d'accusations odieuses. Quoi qu'il en soit, ces richesses, impôts prélevés en nature pour indemniser des dépenses et des pertes causées par la guerre, ne manquèrent pas d'attirer l'attention des artistes et des érudits qui les considérèrent vite comme des acquisitions légitimes et trouvèrent tout naturel de les faire figurer dans les collections de la République.

C'est ainsi que le sévère Grégoire, dans son instructif rapport « sur les destructions opérées par le vandalisme et sur les moyens de le réparer »[1] ne craignit pas d'applaudir aux rafles opérées en Belgique.

En effet, après avoir cité des actes de vandalisme, souvent intéressés, commis par les municipalités, actes qu'il blâme avec âpreté ; après avoir énuméré, en compensation, les richesses accumulées, pour le plus grand bien de la science et de l'art, dans les dépôts de Versailles, de Nesles, des Petits Augustins, il termine en disant :

Nous recueillons des monumens, même dans les contrées où pénètrent nos armées victorieuses. Outre les planches de la fameuse carte de Ferrari, vingt-deux caisses de livres et cinq voitures d'objets scientifiques[2] sont arrivés de la Belgique : on y trouve les manuscrits enlevés à Bruxelles dans la guerre de 1742, et qui avaient été rendus par stipulation expresse du traité de paix de 1769.

La République acquiert par son courage ce qu'avec des sommes immenses Louis XIV ne put jamais obtenir. Crayer, Vandyk et Rubens sont en route pour Paris, et l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées.

On voit que la France possédera d'inépuisables moyens d'agrandir les connaissances humaines et de perfectionner la civilisation. Les conceptions nouvelles, les caractères originaux vont se multiplier...

Et la *Décade Philosophique*, en reproduisant ce rapport dans son numéro du 10 vendémiaire an III (1er octobre 1794), peut déjà ajouter : « Ils viennent d'y arriver. »

Ce convoi n'était pas de piètre importance, puisqu'il comprenait : *L'Agneau mystique* de van Eyck, *L'Élévation* et *La Descente de croix*, *Le Christ entre les larrons* de Rubens, le *Saint Martin* de van Dyck, etc.

La possibilité d'enlever leurs trésors d'art aux pays envahis n'avait été officiellement débattue que peu de temps avant le rapport de Grégoire. Car, à la date du 8 messidor an II, Eugène Despois, dans son beau livre sur le *Vandalisme révolutionnaire*, signale un simple projet de décret conservé aux Archives nationales, dans les cartons du Comité d'instruction publique. On y propose très timidement « d'envoyer *secrètement*, à la suite de nos armées, des citoyens instruits qui seraient chargés de reconnaître et de faire apporter avec précaution les chefs-d'œuvre qui se trouvent dans les pays où nos armées ont pénétré. »

En fait, cela se passait dès cette époque. Nous avons trouvé aux Archives

1. 14 fructidor an II (31 août 1794). Imprimé et envoyé par ordre de la Convention aux administrations et aux sociétés populaires.

2. Grégoire oublie d'insister sur la riche collection d'histoire naturelle provenant du cabinet du stathouder. Elle prit, dès son arrivée (juin 1795), place au Museum. Elle ne fut pas atteinte par les réclamations de 1815 et figure encore dans nos galeries.

nationales[1] un arrêté, postérieur seulement de quelques jours à la proposition présentée au Comité d'instruction publique, par lequel les représentants du peuple près les armées du Nord et de Sambre-et-Meuse chargent ouvertement deux citoyens de semblables missions :

A Bruxelles, 30 messidor an II.

Les Représentants du Peuple près les armées du Nord et de Sambre-et-Meuse, informés que dans les pays où les armées victorieuses de la République française viennent de chasser les hordes d'esclaves soldés par les tyrans, il existe des morceaux de peinture et de sculpture, et autres productions du génie; considérant que leur véritable dépôt, pour l'honneur et les progrès des arts, est dans le séjour et sous la main des hommes libres, arrêtent ce qui suit :

Art. 1.

Les citoyens Barbier, lieutenant du 5e régiment de hussards, et Léger, adjoint aux adjudants généraux, sont chargés de faire les recherches des objets de cette nature qui se trouvent dans lesdits pays,

Art. 2.

Il leur sera donné par les commandants militaires toute aide et assistance pour remplir leur mission.

Art. 3.

Les magistrats et autres officiers publics, ainsi que les gardes et dépositaires, sont tenus de déférer à leurs réquisitions, à peine d'exécution militaire.

Suivent huit autres articles, et le tout porte la signature du représentant Guyton de Morveau, le célèbre chimiste.

Trois mois après, la décision de Guyton et de ses collègues était officiellement ratifiée. Le Comité d'instruction publique, par lettre en date du 15 vendémiaire an III, leur adressait des félicitations pour leur initiative et nommait presque en même temps une commission de savants chargée de choisir, dans les palais, les églises, les cabinets et bibliothèques, ce qu'il importait à la France de conserver.

Les commissaires envoyés tant dans les Pays-Bas que sur le Rhin furent les citoyens Leblond, de Wailly, Faujas, Thouin, Joubert, Le Brun, Ch. Delacroix.

Dès l'année 1795, dans le tome Ier du *Magazin encyclopédique*, on peut lire non seulement un court compte rendu de la mission des citoyens Leblond et de Wailly en Belgique, mais tout un rapport de leurs collègues Faujas et Thouin, commissaires à l'armée de Sambre-et-Meuse, sur leurs prises opérées à Spa, Aix-la-Chapelle et Cologne.

Aux campagnes des Pays-Bas et du Rhin succèdent celles d'Italie, de la terre classique où les chefs-d'œuvre abondent. Mais la Révolution est prise d'une sorte de respect pour ce pays au passé glorieux. On ne prend plus par droit de conquête, mais diplomatiquement[2]. Quels que soient les besoins de l'armée, on n'exige pas exclusivement des gouvernements et des villes de l'argent. On leur prend des chefs-d'œuvre, mais en défalcation sur l'impôt de guerre. Les ducs de Parme et de Modène doivent donner chacun vingt tableaux; le même nombre est imposé à Milan et à Venise; le Pape est taxé à cent chefs-d'œuvre.

1. Série F^{17} 1276.

2. Voir le documentaire travail de M. E. Müntz, *Les Annexations de collections d'art ou de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales, principalement pendant la Révolution française.* (*Revue d'Histoire diplomatique*, années 1894, 1895, 1896.)

Pour faire un choix, Monge, Thouin, Tinet, Wicar, partent en mission dans la péninsule. Daunou, envoyé pour organiser la République romaine, apporte aussi aux commissaires le secours de sa science [1].

On transmet au besoin à la Bibliothèque nationale, pour consultation, les catalogues, les inventaires des cabinets et des bibliothèques de la péninsule, afin que, de Paris, Millin puisse choisir les livres les plus rares, les plus précieuses médailles. L'imprimerie de la Propagande, à Rome, possède un grand choix de caractères étrangers ; aussi le conservateur des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale et le directeur de l'Imprimerie de la République remettent-ils au Directoire exécutif des notes destinées à demander que les commissaires du gouvernement, chargés de choisir en Italie les monuments des arts dont il importe d'enrichir la France, prennent les mesures nécessaires pour procurer à l'Imprimerie de la République une frappe des matrices de tous les caractères étrangers qui composent l'imprimerie de la Propagande. Et c'est Merlin de Douai, ministre de la Justice, qui écrit en conséquence à Bonaparte, à la date du 11 ventôse an V :

> Vos succès, chaque jour plus rapides en Italie, général, fixent tous les regards de la politique et ouvrent une nouvelle carrière à la philosophie. Les arts et les sciences réclament une foule d'objets précieux qu'ils ont créés et qui, longtemps détournés de leur véritable destination, doivent rentrer aujourd'hui dans le Domaine de la Liberté, source première de tout ce qu'ils offrent de beau et d'utile. Je suis chargé de mon côté, par le Directoire exécutif, de faire comprendre dans les envois, dont vous ordonnerez le transport, les poinçons de caractères de langues étrangères de l'imprimerie de la Propagande, que Rome possède et qui forment une collection infiniment précieuse... Vous savez à quel usage ces caractères ont originairement servi, et vous sentirez que les envoyer à Paris, le Dépôt le plus riche des connaissances humaines, c'est mettre entre les mains du gouvernement de puissants moyens de propager les principes de la philosophie, les créations des sciences, les découvertes du Génie, et d'accélérer le développement de tous les germes de raison et de bonheur qui appartiennent à l'humanité...

Suivent des éloges de Bonaparte, qui « s'est préparé dans les cœurs de tous les vrais républicains un Triomphe qui ne peut plus lui être ravi, et que consacrera l'hommage de l'équitable postérité ».

La moisson terminée [2], les commissaires s'occupent d'acheminer, dans de soigneux emballages, les trésors d'art vers Livourne, où une frégate, solidement armée, les mènera jusqu'à Marseille. Des gravures du temps nous ont conservé le pittoresque aspect d'attelages de buffles menant, à travers les chemins de la péninsule, les lourds convois acquis au prix du sang des soldats républicains. A partir de Marseille, au moins pour les charges les plus pesantes ou les plus délicates, on renonce au convoi par terre. On traite avec le citoyen Vidal qui, pour l'énorme somme de 174.000 francs, accepte la délicate mission d'amener, au moyen de dix bateaux d'un tonnage de 900 quintaux chacun, par les fleuves et les canaux, jusqu'à Paris, les précieuses dépouilles de l'Italie. On remonte le Rhône, la Saône, les canaux du Centre et de Briare, enfin on descend la Seine jusqu'à Paris.

Où débarquera-t-on ces premiers colis ? Le commissaire Thouin, qui accom-

1. Taillandier, *Documents biographiques sur P.-C.-F. Daunou*. Firmin-Didot, 1847.

2. Le premier jour complémentaire de l'an V, les commissaires près l'armée d'Italie, réunis à Venise, prennent un arrêté aux termes duquel ils déclarent leur mission terminée. La pièce (Archives nationales, F^{17} 1275) est signée de Tinet, Berthollet et Berthélemy.

pagne le convoi, écrit à ce sujet une lettre de plusieurs pages, enrubannée de nœuds tricolores, au président du Directoire, son ami La Réveillère-Lépaux[1] :

... Mais ferons-nous arriver à Paris les précieuses dépouilles de Rome comme des bateaux de charbon, et les verra-t-on débarquer sur le quai du Louvre comme des caisses de savon. J'avoue que cette idée m'afflige. Il me semble qu'il faudrait les faire entrer dans ce chef-lieu de l'empire français de manière plus décente, plus digne de leur mérite particulier, de la haute valeur des armées d'Italie qui les ont conquis, et enfin plus digne de l'importance que doit y attacher le gouvernement français...

Nous traverserons la France à petit bruit, modestement et le plus économiquement possible. Arrivé à Choisy ou même à Charenton, nous faisons arrêter nos bateaux. Nous placerons sur nos chars tous les monuments et nous les rangerons par ordre de mérite des objets qu'ils portent. Une bannière est placée sur le premier et porte en grandes lettres : Monument des victoires de l'armée d'Italie. Chaque caisse a sa flamme sur laquelle est écrit le nom de l'objet qu'elle renferme et du lieu d'où il a été tiré, tel, par exemple : l'Apollon du Belvédère, le Laocoon du Vatican, l'Antinoüs du Capitole, ainsi de suite pour toutes les statues, les bustes et les marbres. Les bronzes, les tableaux, les livres, les manuscrits et les caractères d'imprimerie auront leur enseigne propre. Enfin, les semences de végétaux utiles, les échantillons de races d'animaux qui ont été envoyés d'Italie auront leurs inscriptions particulières...

Toutes les classes de citoyens verront que le gouvernement s'est occupé d'elles et que chacune aura sa part dans le partage d'un aussi riche butin. Elles jugeront ce que c'est qu'un gouvernement républicain, comparativement au monarchique, qui ne fait de conquêtes que pour placer et enrichir des courtisans et satisfaire sa vanité...

Au reste, l'idée de la fête désirée par Thouin est dans toutes les cervelles. Très vite on la décide. Chacun la veut embellir d'une idée. Dès vendémiaire 1794, M.-J. Chénier avait fait un rapport sur un projet de fête des Victoires. Il préconisait des jeux militaires exécutés dans le Champ de la Fédération, « par cette colonie de Spartiates, par ces jeunes élèves de l'école de Mars, *au milieu des trophées de nos quatorze armées triomphantes*, au milieu de nos braves soldats si glorieusement mutilés pour la cause de la liberté ». On tire des cartons le projet de Chénier. Joachim Lebreton, chef du bureau des arts, et Thouin le complètent; d'autres encore y mettent leur enthousiasme et, ainsi composé, le programme nettement défini sort élégant, dans son format in-8° carré, des presses de l'Imprimerie Nationale, qui a employé pour l'imprimer ses plus beaux caractères[2].

La fête dura deux jours. Le premier jour, on alla retirer des bateaux amarrés près du Jardin des Plantes les trésors qu'ils contenaient. On les hisse sur des chariots et le défilé à travers Paris commence. Voici les *Chevaux de Venise*, *Apollon*, *Melpomène*, la *Vénus du Capitole*, le *Mercure du Belvédère*, le *Laocoon*, la *Transfiguration* de Raphaël, le *Saint Jérôme* du Corrège, des œuvres du Titien, de Véronèse, des livres, des troupeaux de buffles, des végétaux.

Une fois « les chars rangés en cercle sur trois lignes au Champ-de-Mars », les quatre commissaires, Thouin, Moitte, Tinet et Berthélemy, qui avaient accompagné les chefs-d'œuvre recueillis par eux, en remirent la liste officielle entre les mains du ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, assisté de Joachim Lebreton et de tous les membres de l'Institut. Le soir tombait.

Le lendemain, les Directeurs étant présents, Rewbell, leur président, félicita

1. Archives nationales, F^{17} 1278.

2. *Fête de la Liberté et entrée triomphale des objets des sciences et des arts recueillis en Italie.* A Paris, de l'imprimerie de la République. Thermidor an VI. Les deux cantates qui y sont insérées sont de Pierre Daru et de Lebrun.

publiquement les commissaires et leur remit une médaille, où l'image de la France se trouvait gravée, en même temps que cette légende : « Les sciences et les arts reconnaissants ». Thouin remercia les Directeurs au nom de ses collègues et acclama la Liberté, « cette vengeresse des arts longtemps humiliés, qui a brisé les chaînes de la renommée de tant de morts fameux. » Alors seulement les chefs-d'œuvre prirent le chemin du Louvre.

Au musée, on déploie une activité fébrile. Le 18 pluviôse an VI (6 février 1798), on avait déjà pu montrer les peintures de Parme, de Plaisance, de Milan, de Crémone, de Modène, de Cento et de Bologne ; le 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799), ce sont celles de Venise, de Vérone, de Mantoue, de Pesaro, de Fano, de Lorette et de Rome qui les remplacent.

Le 28 ventôse an VIII (19 mars 1800), aux envois précédents viennent se joindre ceux de Florence et de Turin.

Le musée, un moment fermé pour cause de réparations, rouvrit le 18 germinal an VII (7 avril 1799). Le Grand Salon était réservé aux peintures italiennes, la première partie de la Grande Galerie aux tableaux français et flamands. Deux ans après, le 25 messidor an IX (14 juillet 1801), la deuxième partie de la galerie étant disponible, l'école italienne y trouve place à son tour et le Salon Carré sert d'exposition aux grandes toiles de Rubens, de Lebrun, de Veronèse, dont on admire *Les Noces de Cana*. La Galerie d'Apollon est destinée à l'exposition des dessins. C'est là qu'on trouve le carton de l'*École d'Athènes*, de Raphaël, enlevé de Milan et restauré par Lebrun et Moreau le jeune.

Mais ces chefs-d'œuvre semblent rajeunis aux yeux des amateurs et des artistes qui les avaient entrevus dans les expositions temporaires qui suivaient l'arrivée de chaque convoi. Tels d'entre eux, comme la *Vierge de Foligno*, de Raphaël, le *Martyre de saint Pierre dominicain*, de Titien[1], détruits par les vers, tout écaillés, semblaient devoir disparaître à tout jamais. Le rentoileur du musée, Hacquin, successeur de Picault, dont les procédés mystérieux jusqu'alors sont minutieusement décrits dans la notice du 18 ventôse an X, les a rendus à la vie. Et ces soins seront, au jour de la débâcle, la grande fierté de Denon, qui pourra dire que la France, en enlevant leurs trésors aux puissances étrangères, leur a appris à les soigner et à les aimer[2].

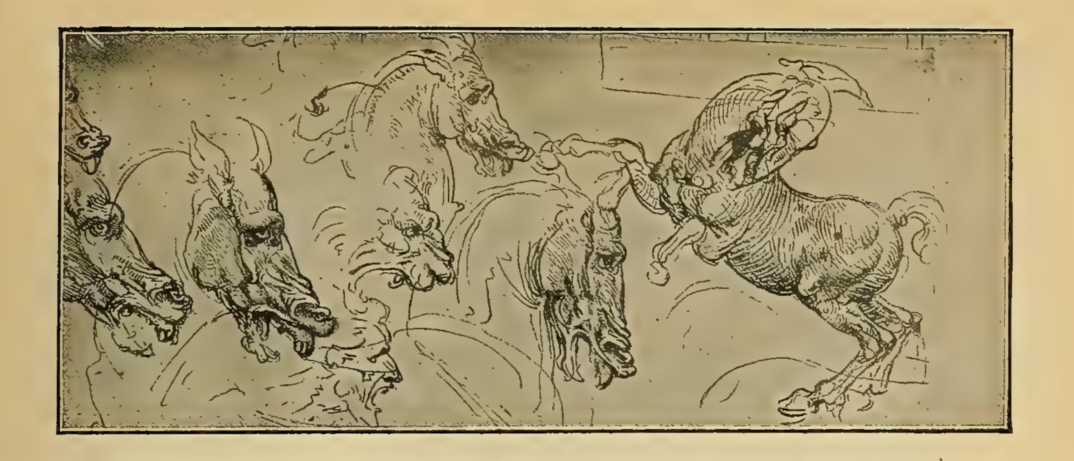
Mais ce n'est pas encore là toutes les richesses de la République. Encore deux mois d'attente et, le 18 brumaire an IX, sera ouvert le musée des Antiques.

CHARLES SAUNIER

(La suite prochainement.)

1. Ce tableau, qui passait pour le plus beau de son auteur, n'existe plus. Il a été brûlé à Venise, dans la nuit du 15 au 16 août 1867, lors de l'incendie de la chapelle du Rosaire, attenant à l'église San Giovanni e Paolo. Une copie faite par Appert se trouve à l'École des Beaux-Arts de Paris.

2. En 1813, les Loges de Raphaël, jusque-là exposées aux intempéries, sont, par les soins du gouvernement français, fermées par un vitrage. Cette mesure avait été provoquée par un rapport de Millin, sur les dégradations des monuments de Rome (1812). Archives nationales. F^{17} 1279.



BIBLIOGRAPHIE

LÉONARD DE VINCI. — L'Artiste. — Le Penseur. — Le Savant.
Par M. Eugène Müntz[1]



L'universalité, le charme, une grâce divine, un sourire inimitable qui fleurit obscurément sur des idylles religieuses ; une grandeur, parfois, qui devance les plus hauts maîtres, dans le mystère de la *Sainte Cène* ou la statue colossale d'un Sforza ; le mépris de la mode et de l'histoire ; une indifférence absolue pour tout ce qui n'est pas beauté ou vérité ; la longue patience, qui n'a d'égale qu'une sagacité merveilleuse ; un clair-obscur tout nouveau, dédaigneux de la fresque ; un besoin constant de perfection, qui explique la *rareté* de l'œuvre, dans tous les sens et toute la force du terme ; le génie de l'art marié à l'âme de la science : tel fut Léonard de Vinci, « ce frère italien de Faust » ; tel il nous apparaît une fois de plus en la savante monographie que lui consacre aujourd'hui M. E. Müntz.

Et comme il vient à point pour nous faire penser, ce nouveau portrait de cette mystérieuse figure, quand tous nos regards sont encore tournés vers le Faust mystérieux de la palette, Rembrandt van Ryn ! Delacroix romantique écrivait : « Rembrandt est peut-être un beaucoup plus grand peintre que Raphaël... » mais il n'aurait jamais écrit : Rembrandt est un peintre supérieur à Léonard. Le sourire de la *Joconde* suffirait à protester.

1. Paris, Hachette, 1899. Un vol. in-4°, 553 p., av. 44 planches hors texte et de nombreuses gravures dans le texte.

Rembrandt, Léonard de Vinci ! Ce rapprochement, qui d'abord étonne, devient attachant, persuasif : chez le magicien méridional comme chez le réaliste du Nord, pareils dédains pour l'art sèchement décoratif, pour la peinture littéraire, pour le sujet qui absorbe l'entendement au préjudice de l'art véritable ; point de couleur locale inutile, point d'accessoires superflus ni de narrations minutieuses, mais une large unité, riante ou tragique, et noyée dans l'ombre. Beau comme l'antique, le *Saint Jean-Baptiste* est un précurseur de la moderne expression, qui s'épanouira tristement sous les cieux bas ; pour employer les images de Baudelaire poète, le « miroir profond et sombre » où se reflètent les anges et les paysages bleus, annonce, en l'évolution à la fois expressive et technique de l'art, le « triste hôpital tout rempli de murmures », décoré d'un seul crucifix. Précurseur intelligent de Bacon, Léonard est l'ancêtre harmonieux de Rembrandt.

Écrire encore un livre sur *Léonard de Vinci* paraît une entreprise délicate : si l'on dresse la bibliographie du sujet, il semble que tout soit dit ; s'il se retourne vers le modèle majestueux, le portraitiste s'imagine avoir tout à dire ; des noms imposants de la Renaissance celui-là fut le plus répété, mais reste le plus énigmatique. La main tremble en l'écrivant ; et je ne sais, pour mon humble part, si c'est de crainte ou de plaisir...

Après tous les travaux des savants ou les fantaisies des lettrés, après les histoires superficielles de Charles Clément et d'Arsène Houssaye, après les recherches étrangères des Richter, des Müller-Walde, des Cavalcaselle et des Uzielli, après l'éloquence de Michelet et la profondeur de M. Gabriel Séailles, qui a défini *L'Artiste et le Savant*, — il fallait un historien pour faire le total et la preuve, pour recueillir, discuter, coordonner tant de commentaires ou de documents épars ; or, l'historien qui sait le mieux la *Renaissance*, n'est-ce pas M. Müntz ? Son livre est le résumé des investigations actuelles sur la plus haute figure d'une époque. Et l'érudit, doublé d'un chercheur, corrobore cette vaste page d'histoire avec ses personnelles trouvailles. C'est ainsi qu'il met en valeur l'influence probable de l'élève sur le maître, de Léonard sur Verrocchio peintre et sculpteur ; qu'il confirme les doutes sur l'authenticité des deux *Annonciations* du Louvre et des Offices ; qu'il voit l'original des diverses *Vierges aux Rochers* dans la toile noircie, mais savoureuse, de notre musée ; qu'il retrace pour la première fois les préliminaires troublants du *Cenacolo ;* d'autres problèmes, sur les croyances du Vinci, qui passa longtemps, tour à tour, pour mage ou athée, sur ses liens controversés avec l'art antique, sur ses essais de poésies ou ses fonds de paysages, sur les rapports de l'art et de la science, sont abordés sobrement, avec une opulente sûreté d'information. Ce livre de près de six cents pages est un garant de la science française, limpide et précise, et qui, en se préservant des chimères, avoue ses doutes ou ses lacunes avec une modestie de plus en plus rare,

Instruit et intéressé, le lecteur suivra l'historien dans le progrès de cette noble existence, qui commença dans une obscurité paysanne, au pied de Monte Albano, en 1452, pour finir dans un exil volontaire au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519 : plus d'un demi-siècle de rêve et d'invention dans toutes les catégories de l'art et du savoir, une jeunesse studieuse et précoce à Florence, une maturité fastueuse et superbe à Milan près des Sforza, une vieillesse pensive et remuante, tour à tour au service d'Isabelle d'Este, de César Borgia,

de Louis XII, de Léon X et de François Ier, mais dominant sans trêve de son profil souverain les contingences... Retenons seulement quelques belles leçons extraites d'une belle vie et qui dépassent l'intérêt trop laconique du *Traité de la Peinture*.

Cet artiste, qui forme au jour le jour un *Traité* méticuleux sur son art et qui fonde une Académie, représente non-seulement la tradition, mais plus encore la liberté, la personnalité suprême du créateur qui s'affranchit d'abord des conventions scolastiques d'un milieu savant, mais étroit, des incertitudes fatales d'une époque où l'art n'avait pas atteint la perfection. Cette perfection, c'est lui qui



ÉTUDE DE LÉONARD DE VINCI POUR L'ANGE DE LA « VIERGE AUX ROCHERS »
(Bibliothèque du Roi, Turin.)

l'entrevoit, qui la réalise, avant Raphaël, avant Michel-Ange, avant tous, devançant l'heure par sa volonté, par son instinct, isolé à Florence, puis à Milan, parmi des maîtres encore archaïques que le maniérisme menace déjà, contemporain de Botticelli, de Ghirlandajo, condisciple de Lorenzo di Credi et du Pérugin, trouvant en lui-même, devant la nature, le secret d'un art à la fois candide et subtil, qui a le parfum de la jeunesse sans retenir la gaucherie de l'enfance. Le programme de Léonard est admirable à jamais : se faire l'élève de la nature au lieu d'être le fils ou le petit-fils de quelqu'un, donc l'écho d'un écho ; mépriser ce qui passe et n'ambitionner que ce qui demeure. De là, cet équilibre dans l'innovation, cet accord précoce de l'indépendance « avec les lois de la Renaissance italienne et la géométrie de la beauté universelle ». Le moindre de ses caprices évoque le poète qui achetait des oiseaux pour les rendre à la liberté.

Ce savant universel, et qui pense, demeure peintre, exclusivement peintre : laissant à ses rivaux compliqués les décors ambitieux ou les symboles touffus du *quattrocento*, le peintre ne redoute point l'art pour l'art, sachant bien qu'il mettra plus d'âme et d'expression dans la forme longtemps caressée d'une figure unique, satisfait d'abandonner la sécheresse maniérée de Florence pour un style original où la force le dispute à la grâce, où la tendresse ombreuse des rêves évangéliques ne fait pas oublier les chevaux fiers de la *Bataille d'Anghiari*. Ce païen retrouve l'antiquité sans l'imiter : son *Bacchus* est-il un *Saint Jean-Baptiste ?* Son *Saint Jean-Baptiste* serait-il un *Bacchus ?* Et qu'importe, si le « poème muet » de la peinture immortalise dans l'art le bienfait mystérieux de l'univers : un sourire ?

Léonard paysagiste est-il une énigme moins captivante, un enseignement moins hautain? A-t-il vu les féeries d'azur dont il encadre amoureusement sa *Joconde ?* A-t-il visité les monts du Frioul et répudié là encore la ligne florentine pour la grâce milanaise, plus voisine des Alpes? Les savants se partagent, mais les artistes admirent d'abord cette fantaisie sublime qui reflète le monde pour le rebâtir selon son rêve. L'influence du Vinci doit vivre autant que l'art : regrettons que son historien, M. Müntz, n'ait pas cru devoir terminer son livre par les doctes pages où il notait, l'an dernier, cette influence exercée non seulement sur les élèves ou disciples immédiats, tels le Sodoma, Bernardino Luini, mais, plus largement, sur Raphaël, sur Corrège, sur Dürer, Holbein et les écoles du Nord, — influence prolongée jusqu'à nos jours et visible chez notre Prud'hon, qui nommait Léonard « son maître et son héros », chez notre Henner, qui l'interroge avec passion, dans les types récents de M. Lévy-Dhurmer, épris de la Renaissance, parmi les subtilités d'une époque qu'attire le génie des artistes-philosophes : Léonard de Vinci, Richard Wagner.

RAYMOND BOUYER



JULES BRETON, par M. Marius Vachon[1].


Pour être un bon peintre de la vie rustique, il faut avoir beaucoup d'âme, beaucoup de cœur », écrit M. Marius Vachon au cours de cette étude consacrée à l'un des peintres qui ont le plus senti et aimé la nature. Et, de fait, si l'âme et le cœur ne sont pas tout en art, ils en sont une partie essentielle : on ne traduit bien que les choses avec lesquelles on est entré en communion longue et profonde, on ne peut les faire parler qu'après avoir compris soi-même leur langage muet. Il en est surtout ainsi de la nature et de la vie des champs : n'offrant au vulgaire que de vagues spectacles plus ou moins pittoresques, elles réservent à qui les pénètre des découvertes, des jouissances, des émotions incessantes et toujours nouvelles, colorées diversement au gré de nos pensées et de nos sentiments, — car c'est nous surtout que nous cherchons et que nous voyons dans la nature, et c'est à ce titre qu'Henri Amiel a pu dire, dans une formule expressive, qu' « un paysage est un état d'âme ».

L'état d'âme que révèlent les paysages et les scènes rustiques du peintre et de l'écrivain qu'est M. Jules Breton est celui d'un homme au cœur simple et aimant, passionnément épris de beauté douce et sereine, de joies calmes et pures : ce qu'il a vu et compris d'emblée dans la nature, ce sont surtout et toujours les aspects poétiques, souriants ou touchants. Un des plus charmants chapitres du livre de M. Vachon — qui en contient beaucoup de semblables — est celui où il narre, d'après M. Jules Breton lui-même, qui s'est tout entier raconté dans trois livres tout parfumés de senteurs agrestes et de sensations d'art : *La Vie d'un artiste*, *Peintre et paysan*, *Savarette*, l'émerveillement de l'enfant devant la diversité et la féerie des spectacles que lui offre la nature, son amour sans cesse grandissant pour les champs, les bois, les eaux, les prés, le ciel, qui lui ménagent chaque jour quantité de découvertes et de surprises délicieuses.

Sa vocation d'artiste une fois éveillée, il aura beau être placé, en 1843, à Gand, chez un peintre d'histoire comme De Vigne, puis, en 1846, à Anvers, chez le baron Wappers ; enfin, à Paris, chez le brave et médiocre Drolling ; il aura beau commencer par représenter un *Saint Piat prêchant dans les Gaules*, s'éprendre de Rubens, peindre, sous l'influence des journées de 1848, *Misère et Désespoir* ; un jour enfin, les sentiments et les impressions amassés pendant toute son enfance finiront par reprendre le dessus et avoir raison des formules d'école, et, en 1853, il exposera au Salon de Paris *Le Retour des moissonneurs* et, à Bruxelles, *La Petite Glaneuse*. A partir de ce moment, il est repris pour toujours par la nature, il devient pour toujours le peintre des champs, particulièrement de son pays d'Artois, qu'il ne quittera que pour trois courts voyages : l'un, en 1864, en Provence, terre si différente de la sienne et qui ne sera pas sans le dérouter ; deux autres, en 1865 et en 1873, en Bretagne, où il trouvera dans le caractère mélancolique et religieux des sites et de la vie des motifs plus conformes à son talent et la source de quelques-unes de ses meilleures inspirations.

1. Paris. Lahure, 1899. Un vol. in-4°, 146 p. avec 20 planches hors texte et de nombreuses gravures dans le texte.

En tous lieux, il ne cessera d'observer, de noter passionnément, y prenant chaque fois, on le sent, un plaisir nouveau, les gestes, les attitudes, les scènes qui charment ses yeux. Chaque page du beau livre de M. Vachon est illustrée de ces croquis sincères, pris sur le vif, caressés avec amour, dont l'intérêt se double du rapprochement qu'on en peut faire avec les tableaux — reproduits hors texte — auxquels ils servirent de base.

Et ainsi se succèdent, au cours de ces quarante-cinq années, sans jamais sembler monotones, tant l'accent en est ému toujours, — quelques-uns, de place en place, marquant d'un jalon glorieux la route parcourue, apportant à leur auteur un succès et des honneurs mérités, — tant de poèmes à la louange de la vie rustique, dont nous ne citerons que les plus populaires : *Les Glaneuses* et *Le Lendemain de la Saint-Sébastien* (1855) ; *La Bénédiction des blés*, du musée du Luxembourg (1857) ; *La Plantation d'un calvaire*, du musée de Lille (1859) ; *Le Rappel des glaneuses*, du musée du Luxembourg (1859) ; *Le Soir* et *Les Sarcleuses* (1861) ; *La Fête du grand-père* (1862) ; *La Fin de la journée* (1865) ; *La Moisson* et *Le Retour des champs* (1867) ; *La Récolte des pommes de terre* (1868) ; le *Grand Pardon breton* (1869) ; *La Fontaine* (1872), qui lui vaut la médaille d'honneur ; *Les Feux de la Saint-Jean* (1875) ; *La Raccommodeuse de filets*, du musée de Douai (1876) ; *La Glaneuse*, du musée du Luxembourg (1877) ; *Le Soir dans les hameaux du Finistère* (1881) ; *Les Premières communiantes* et *Le Chant de l'alouette* (1884) ; *Le Dernier rayon* (1885) ; *La Fin du travail* (1887) ; *L'Étoile du berger* (1888) ; *L'Appel du soir* (1889) ; *Le Pardon de Kergoat* (1891) ; *Les Dernières glanes* (1895) ; *La Moisson des œillettes* (1897), etc.

On peut, remarque M. Vachon, distribuer ces tableaux en quatre séries générales : Travail, Repos, Fêtes champêtres, Fêtes religieuses. C'est tout le cycle de l'humble mais saine et tranquille existence des laboureurs qui se trouve ainsi parcouru et retracé sous ces aspects de sérénité, de bonheur simple et vrai, de religieuse grandeur, que ne se rappellent pas sans une douce émotion tous ceux dont les premières années se sont écoulées à la campagne, en pleine nature maternelle et douce, et dont les souvenirs d'enfance sont restés pour toujours embaumés de la bonne odeur des champs, illuminés de la joie des fêtes rustiques et familiales.

« Tableaux paisibles, secrète volupté, charme exquis ! » s'exclame le peintre, à la fin d'une description de sa chère plaine de Courrières. C'est, en trois mots, tout le caractère de son œuvre. M. Vachon en fait justement l'observation : bien différent de celui de Jean-François Millet, né au bord de la mer houleuse, sous un ciel gris, dans un pays âpre et désolé, et dont les créations grandioses et austères portent l'empreinte d'une vie peu clémente, l'œuvre de M. Jules Breton raconte une existence calme et heureuse dans un pays de douceur et d'aisance tendrement chéri, témoigne d'une âme souriante, satisfaite de ces bonheurs modestes qu'a chantés un poète.

O naître ! ô vivre ! ô s'endormir dans son village !

a-t-il écrit lui-même. Il ne voit pas, ne veut pas voir le côté dur, sombre et laid des choses ; dans tous ses tableaux, rien de grossier, de violent, de tragique, de douloureux ou seulement de triste, peu de personnages masculins. Plus sensible à la grâce qu'au caractère, son esprit est porté vers des êtres et des aspects plus

JULES BRETON



Photogravure Braun Clément & Ce

La fin du travail

loux, vers de belles lignes calmes et harmonieuses, et la silhouette d'une glaneuse rapportant sur la tête le butin de la journée et auréolée par le couchant, qui lui rappelle les antiques canéphores, l'intéresse davantage que la tension des muscles



PAYSANNE BRETONNE, ÉTUDE PAR M. JULES BRETON

de l'ouvrier des champs ou de la mer sous l'effort pénible. Toujours et partout, enveloppant de douceur le dur labeur de l'homme, la poésie des matins ou des soirs, les effluves odorants de la terre ou des foins sous le soleil ; toujours et partout, la bienfaisante complicité des éléments.

On objectera — et M. Vachon répond éloquemment à ces critiques — que ce sont là tableaux embellis, vus à travers un cerveau d'amoureux; d'accord, et l'artiste lui-même en convient, qui dit avoir toujours cherché « l'idéal dans le vrai » et tenté de dégager « l'essence de la vérité visible ». Mais quand cette idéalisation atteint, comme dans la *Fin de la journée*, le *Retour des champs*, les *Première Communiantes*, le *Chant de l'alouette*, à la largeur d'une synthèse ou même à la grandeur d'un symbole, on oublie facilement quelques défauts pour ne se souvenir que du mot qui termine *Savarette* : « Aimer, c'est créer. »

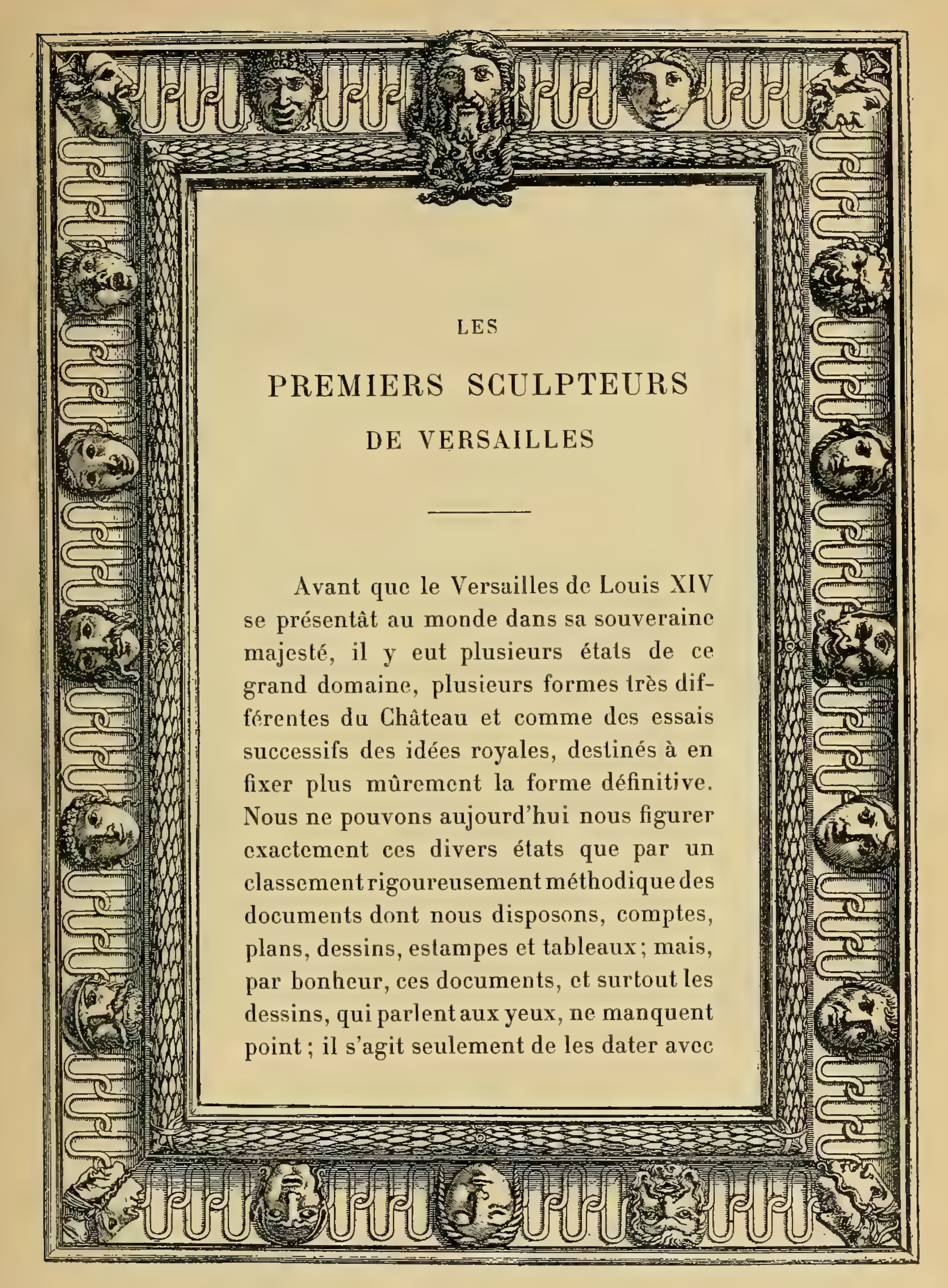
Et il reste à M. Jules Breton le mérite, rare par ces temps d'art factice et de réclame, de n'avoir peint que ce qu'il a vraiment senti, de s'être fait modestement et en silence, par la plume et le pinceau, dans des œuvres dont plusieurs atteignent à la vraie beauté, le peintre consciencieux et ému de son pays natal, d'avoir fait connaître et aimer non seulement un petit coin de sa patrie, mais encore la nature et la vie des champs. C'est une gloire qui en vaut beaucoup d'autres, et M. Vachon a bien fait de l'exalter dans ce livre, luxueux livre d'art à tous points de vue parfait.

AUGUSTE MARGUILLIER



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



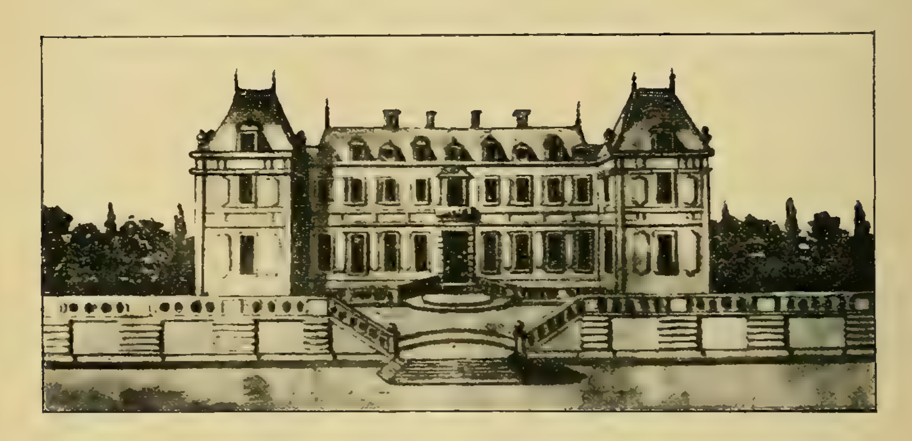
LES

PREMIERS SCULPTEURS
DE VERSAILLES

Avant que le Versailles de Louis XIV se présentât au monde dans sa souveraine majesté, il y eut plusieurs états de ce grand domaine, plusieurs formes très différentes du Château et comme des essais successifs des idées royales, destinés à en fixer plus mûrement la forme définitive. Nous ne pouvons aujourd'hui nous figurer exactement ces divers états que par un classement rigoureusement méthodique des documents dont nous disposons, comptes, plans, dessins, estampes et tableaux; mais, par bonheur, ces documents, et surtout les dessins, qui parlent aux yeux, ne manquent point; il s'agit seulement de les dater avec

exactitude et d'en présenter un bon groupement, pour que renaissent pour nous, assez complètement évoqués, les aspects les plus lointains du passé.

Le Versailles dont je voudrais rechercher aujourd'hui quelques vestiges est le premier Versailles de Louis XIV, celui que Mlle de Scudéry a décrit dans un roman charmant, intitulé précisément *La Promenade de Versailles*, et qui a inspiré à La Fontaine les jolies pages du prologue de *Psyché*. Je dirai ailleurs les grâces oubliées du petit Château et sa somptuosité discrète. Elles ne sont conservées qu'en un très curieux tableau, d'une précision toute flamande, dont



LE VERSAILLES DE LOUIS XIII

(D'après la plus ancienne vue, par Israël Silvestre.)

j'espère retrouver quelque jour l'auteur, et qui méritera d'être reproduit avec soin; il fait exactement connaître, avec le parc qui les entoure, les bâtiments de briques et pierres arrangés et embellis par Le Vau, ou ajoutés par lui au rendez-vous de chasse si modeste de Louis XIII[1]. Le jardin, où sont déjà la plupart des percées qui seront conservées plus tard, est l'œuvre de Le Nôtre, qui travaille activement à Versailles depuis 1661. Mais combien ce parc est différent de celui qui nous est resté! Le parterre de broderie, devant le Château, fera place à des décors successifs,

1. De ce petit Château de Louis XIII, — qu'une tradition tout à fait récente, et un peu ridicule par ses origines, attribue gratuitement à Jacques Le Mercier, — il existe une vue, une seule, qui n'a pas encore été remarquée dans l'œuvre d'Israël Silvestre. C'est celle que fait connaître la *Gazette*, et que j'ai des raisons de croire exactement de 1652. Elle suffit à montrer les changements considérables que Le Vau apportera, dès ses premiers travaux, à l'œuvre prétendue de Le Mercier.

tous d'un dessin plus important que celui que nous apercevons ; les bassins sont encore presque tous sans décoration, sans les groupes dorés d'où jailliront bientôt les célèbres jeux d'eau ; les bosquets sont naturellement plus rapprochés du petit Château, qu'entourent

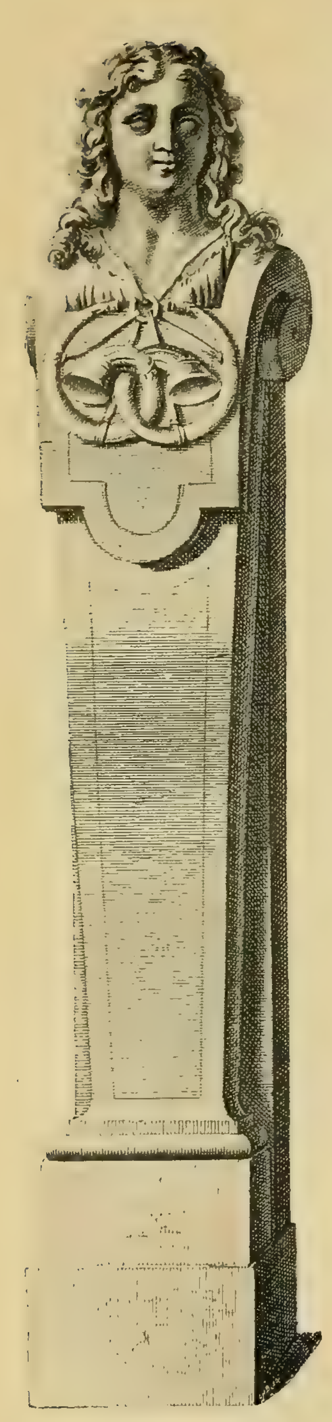


JOUEUSE DE TAMBOUR, PAR LOUIS LERAMBERT

(Anciens jardins de Versailles.)

des pentes beaucoup plus rapides ; enfin, le parterre du Midi, placé au-dessus de la première Orangerie construite par Le Vau[1], est quatre

1. C'est l'Orangerie que Mansart remplacera en 1684 par la vaste Orangerie actuelle. J'ai déjà eu l'occasion de faire justice de l'attribution chimérique à Le Mercier de cette construction reproduite dans les premières vues de Versailles.



ADONIS, PAR LOUIS LERAMBERT

(Anciens jardins de Versailles.)

fois moins grand que celui qu'on voit aujourd'hui au-dessus de l'Orangerie de Mansart. Toutes les lignes du Château et de ses abords seront, d'ailleurs, agrandies dans des proportions semblables. Ce qui précède est seulement pour rappeler au lecteur qu'il ne doit point avoir à la pensée, s'il prend la peine de suivre notre enquête sur les plus anciennes œuvres d'art de Versailles, le majestueux domaine que Mansart, vingt années plus tard, a conduit à sa perfection.

Cette première époque des constructions de Louis XIV, celle où Le Vau et Le Nôtre guidaient et exaltaient les goûts du jeune roi, fut aussi celle de la première décoration sculpturale de Versailles. Toute une série d'ouvrages d'art vint orner ces jardins chaque jour agrandis et embellis; mais ils sont oubliés ou détruits aujourd'hui et personne n'a songé à en rappeler le souvenir. Il n'est cependant pas impossible de les retrouver par les Comptes des Bâtiments, si commodément mis à notre disposition par le dévoué labeur de M. Jules Guiffrey, et aussi par quelques estampes contemporaines qu'on n'a point songé à en rapprocher. Ces souvenirs offrent l'intérêt qui s'attache au commencement des grandes choses. Il vaut peut-être la peine de désigner les travaux donnés par Colbert, pour l'ancien Versailles, aux artistes qu'il employait en même temps pour le Louvre, et de relever ces premiers noms de sculpteurs, qui seront suivis de tant d'autres et de plus illustres.

La plus ancienne commande dont soit resté témoignage est celle de termes de pierre pour divers points des jardins. Dès 1664, Michel Anguier en sculpte six, en pierre de Vernon, qu'on met dans la grande

allée, dite plus tard le Tapis Vert et plus exactement l'Allée Royale[1]. Il fait d'autres ouvrages, pour 1.500 livres, dont le détail n'est pas donné. Ces termes mêmes, que sont-ils ? Il faut sans doute se résigner à l'ignorer. On est plus heureux avec ceux de Lerambert, que mentionnent des paiements de l'hiver et de l'été de 1664 : « A Louis Lerambert, sculpteur, pour prix de douze termes de pierre dure faits dans le jardin à fleurs de Versailles..... 2.200 livres. » Jacques Houzeau, sculpteur marbrier, est occupé en même temps à treize termes « pour la clôture du jardin des fleurs », qui sont plus importants sans doute, puisqu'on les paye 13.000 livres[2]. Ce Jardin à fleurs, appelé aussi Jardin du Roi, n'est autre que la première forme du parterre du Midi. Un bassin rond en occupe le centre, et une estampe de Le Pautre nous y montre un *Amour tirant une flèche d'eau*, une des œuvres les plus anciennes de Lerambert. La balustrade est celle de la première Orangerie

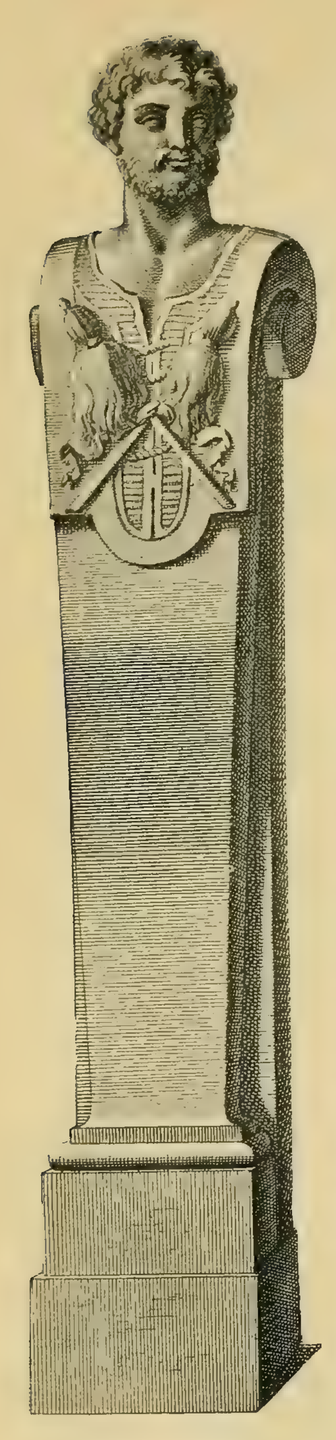


VÉNUS, PAR LOUIS LERAMBERT

(Anciens jardins de Versailles.)

1. *Comptes des Bâtiments du Roi sous Louis XIV*, édition Guiffrey, t. I, col. 21. On sait que les comptes conservés commencent précisément à l'année 1664. J'ai été obligé de recourir à d'autres sources pour l'histoire antérieure des travaux de Louis XIV à Versailles ; mais les sculpteurs ne paraissent pas y avoir été appelés plus tôt.

2. *Comptes*, t. I, col. 20-21. Les termes de Houzeau sont indiqués comme « faits ou à faire ». Ce sculpteur reçoit encore, sur les comptes de 1665, une somme de 8.100 livres, dont 1.500 « à compte de ses ouvrages au château de Versailles en 1664 ». Les plus forts paiements sont pour lui, et je ne pourrais pas en désigner l'occasion, sans un rapport inédit de 1665, adressé à Colbert par son agent de Versailles, le sieur Petit, qui mentionne les travaux de Houzeau à l'intérieur du petit Château et notamment dans « la chambre aux mirouers ». (Bibliothèque Nationale, *Mélanges Colbert*, vol. 129, fol. 128 *bis*.)



HERCULE, PAR LOUIS LERAMBERT
(Anciens jardins de Versailles.)

et l'horizon de bois est celui des hauteurs de Satory. Mais revenons aux termes qui ornent ce charmant jardin et qui sont à l'opposé de la vue de Le Pautre.

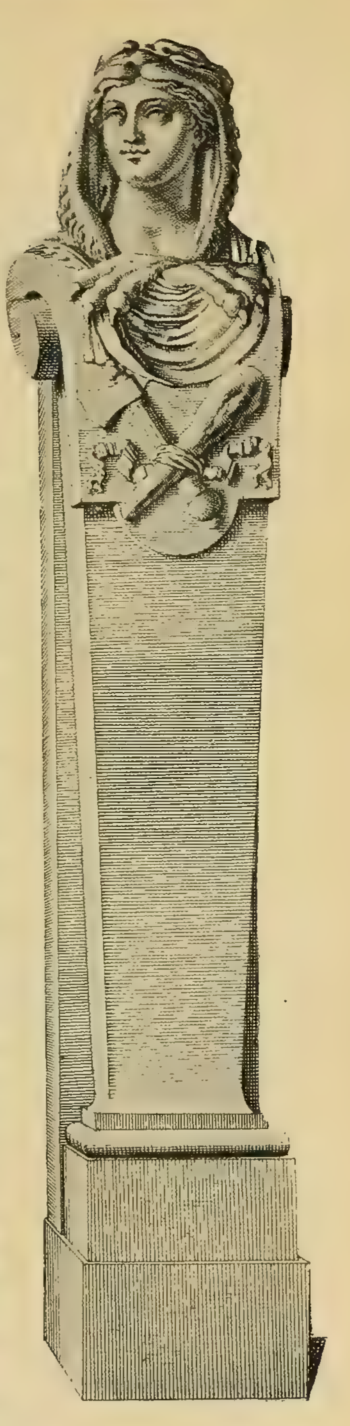
On distingue nettement, dans la plus ancienne vue peinte de Versailles, une vingtaine de termes à double face, qui soutiennent d'espace en espace la grille du parterre. Ceux de Lerambert devaient l'emporter par la délicatesse de la sculpture. Un témoignage dit qu'ils représentaient les douze signes du zodiaque avec leurs symboles; mais rien ne vient appuyer cette tradition. On trouve au contraire de fort beaux termes du même Lerambert, gravés par Le Pautre, comme étant dans les jardins de Versailles, et je suis porté à les identifier avec les nôtres, aucun autre travail de ce genre n'ayant été commandé à cet artiste. Les termes gravés étaient doubles, car le graveur a présenté deux par deux, avec quelques attributs discrètement indiqués sur le socle, les couples mythologiques que voici : Apollon et Daphné, Bacchus et Ariane, Comus et Pan, Endymion et Diane, Hercule et Omphale, Jupiter et Junon, Mercure et Minerve, Persée et Andromède, Adonis et Vénus. Ces dix-huit bustes sont réunis en neuf estampes, comme ils le furent sans doute au Jardin à fleurs. Un croquis inédit de Pérelle m'assure qu'il y avait encore, après la construction de l'aile du Midi, quelques termes doubles, conservés dans un reste de grillage de ce parterre.

La même année 1664, Thibaut Poissant a posé aussi « des termes de pierre dans le petit parc de Versailles », payés 2.300 livres. Ces huit morceaux, de douze pieds de hauteur, représentaient Jupiter, Neptune, Pluton, Junon, Vénus, Apollon

Mercure et Pan. C'est au Fer-à-cheval qu'on les a mis et ce sont peut-être ceux que montrent d'anciennes estampes autour du bassin de Latone et auxquels La Fontaine fait allusion. Guillet de Saint-Georges dit, en 1691, qu'on voit ces termes à Versailles; cela me semble fort douteux pour cette date. En tout cas, ce sont les seuls travaux qu'y ait faits Thibaut Poissant. On lui proposait plusieurs autres ouvrages pour Versailles, quand il fut attaqué par la maladie qui termina sa vie, le 6 septembre 1668[1].

Le nom des frères Marsy n'apparaît à Versailles, avant 1666, que pour des ouvrages d'intérieur, des corniches de stuc au vestibule du petit Château et au salon de la Ménagerie ; il en est de même pour Baptiste Tubi, qui fournit seulement des modèles de cire pour deux vases de bronze et, avec son compatriote Philippe Caffiéri, douze scabellons de bois de chêne sculpté[2]. Ces artistes vont prendre plus tard une place importante dans les travaux de Versailles transformé ; il convient de noter qu'ils ont été, dès le début, employés par Colbert.

Mais voici les grandes statues qui apparaissent. Lerambert est payé de 1.400 livres, dont le premier acompte est du mois de mai 1665, « pour les quatre figures de pierre qu'il a faites et posées autour du grand rondeau » ; et Philippe Buyster, qui touchait



OMPHALE, PAR LOUIS LERAMBERT

(Anciens jardins de Versailles.)

1. *Mémoires inédits sur les artistes français,* t. I, p. 329. Poissant avait travaillé aux Tuileries, au Louvre et à Vaux-le-Vicomte, pour Fouquet. Dans ce dernier château, il avait fait une *Renommée* couchée dans le fronton de la façade du salon, du côté du parterre, et les modèles de stuc pour huit termes de grès de vingt pieds de haut. Il est à remarquer que la plupart des plus anciens artistes de Versailles ont d'abord travaillé à Vaux.

2. *Comptes,* t. I, col. 21-22.

déjà un petit acompte en 1664, reçoit 1.300 livres, dans les mêmes conditions que Lerambert et pour quatre figures de même destination[1]. L'éloge académique de Buyster, mort en 1688, fournit quelques détails : « Notre sculpteur, dit Guillet de Saint-Georges, eut beaucoup de part aux ouvrages de Versailles. Dans le jardin proche de la fontaine d'Apollon, sur les angles des palissades qui s'y terminent, on voit huit figures de pierre, chacune haute de sept pieds, qui furent faites en 1665. Quatre de ces figures sont de M. Buyster, et de ces quatre il y en a deux qui représentent des satyres et deux qui représentent des hamadryades ou nymphes des bois et des eaux. Les quatre autres figures sont de M. Lerambert, qui a été adjoint à professeur dans l'Académie[2]. » Voici, d'autre part, les figures de Lerambert indiquées dans un document analogue, son éloge par le même historiographe de l'Académie, qui est presque toujours exact : « L'une représente le dieu Pan, qui tient un cornet à bouquin ; la seconde, une hamadryade qui danse ; la troisième, une nymphe avec un tambour de basque, et la quatrième, un faune ou dieu des forêts. Il avait composé des vers enjoués, qui devaient être écrits au bas de chaque figure ; mais on s'est contenté d'y mettre son nom, et on a pu le faire à sa gloire, puisqu'en effet ces figures ont été estimées de tous les connaisseurs[3] ». Ce passage rappelle les goûts littéraires de l'académicien Louis Lerambert, né au Louvre, élevé au milieu des objets d'art, comme fils du garde des marbres et figures antiques du roi Louis XIII, et l'un des meilleurs amis de Le Brun et de Le Nôtre. Lerambert, mort dès 1670, après avoir été associé par ses amis à la décoration de Vaux et à celle de Versailles, a laissé dans le parc des œuvres célèbres et même populaires : une partie des groupes d'enfants de l'Allée d'eau, et les sphinx de marbre montés par des Amours de bronze, qui furent longtemps en haut des degrés de Latone. Ses œuvres primitives, antérieures à celles-ci de quatre ou cinq ans à peine, devaient avoir une partie de leurs qualités de noblesse et de grâce sérieuse.

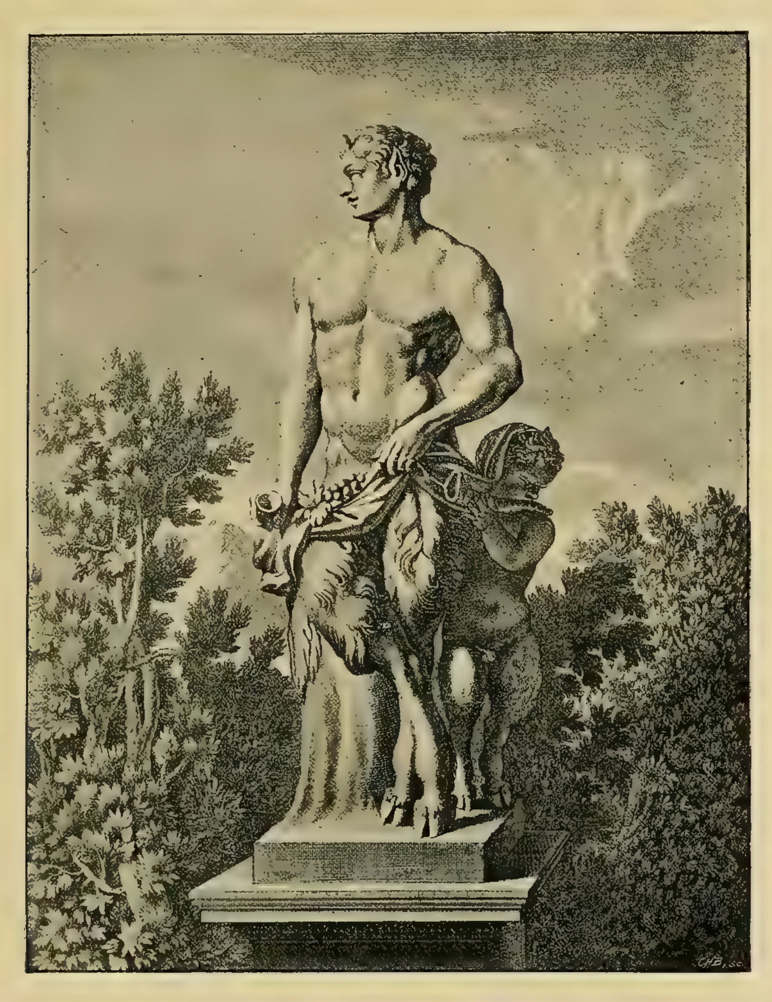
Tout l'ensemble de figures de pierre réuni autour du grand rondeau était encore en place au commencement de 1693 ; il fut transporté alors dans le jardin du Palais-Royal, où Le Nôtre faisait

1. *Comptes*, t. I, col. 79. Le « grand rondeau » est celui qui deviendra plus tard le bassin d'Apollon.

2. *Mémoires inédits*, t. I, p. 288. Buyster a fait à Versailles, en 1671 et 1672, d'autres figures décoratives en pierre, pour les nouvelles façades de Le Vau.

3. *Mémoires inédits*, t. I, p. 333.

travailler, et a disparu au XVIIIe siècle [1]. Mais il peut se restituer, je crois, par des estampes contemporaines. Sans parler de la grande estampe de Louis de Chastillon, qui en montre deux figures aisément reconnaissables auprès du bassin d'Apollon, il y a, à la Chalco-



SATYRES, PAR PHILIPPE BUYSTER

(Anciens jardins de Versailles.)

graphie du Louvre, une série de gravures de Le Pautre et de Chauveau, consacrées à des figures de Lerambert et de Buyster, toutes de sept pieds de haut, qui sont, sans doute possible, celles du Grand

1. Suivant une obligeante communication de M. Victor Champier, les statues du Palais-Royal étaient, aux dernières années du règne de Louis XV, dans un tel état de délabrement qu'on dut les retirer et les jeter aux gravois.

rondeau. Les légendes de ces estampes, qui portent les dates de 1672 et 1675, sont, il est vrai, peu précises. On y trouve, du premier, une joueuse de tambour avec un petit Amour, un faune et une danseuse ; du second, une joueuse de tambour avec un petit satyre, un satyre accompagné d'un petit satyre, un satyre tenant une grappe de raisin, un satyre tenant un cornet à bouquin, une nymphe tenant une couronne de chêne[1]. Si ces huit statues sont celles qui nous occupent, il s'est glissé ici, ce me semble, une erreur d'attribution, au détriment de Lerambert. Le satyre tenant un cornet est certainement sa figure de Pan, que représente aussi, en petites dimensions, la vue de Chastillon, datée de 1683 ; il faut corriger l'erreur ancienne de la lettre de Le Pautre et enlever cette statue à Buyster.

Cette petite rectification a quelque chose de bien platonique, puisque le Pan de Lerambert et sa compagnie mythologique n'existent plus. Il ne faut pas oublier cependant qu'ils ont eu leurs jours de gloire sous les yeux du Grand Roi. Au reste, s'il n'est pas facile de juger de la valeur de ces œuvres d'après les estampes, il n'est pas impossible de se faire une idée de leur caractère. Le voisinage des œuvres de Lerambert faisait du tort, paraît-il, à celles de son confrère, et elles montraient, à coup sûr, plus de vie et de distinction ; mais toutes semblent avoir eu une certaine froideur, même dans le mouvement de danse, et la convention, toutefois assez majestueuse, de leur style, s'accorde assez bien avec le décor de paysage à la Poussin où les graveurs ont aimé à les placer.

N'ajoutons qu'un mot sur la sculpture ornementale. Avant la création des fontaines et des bosquets qui seront le charme du parc de Versailles, les décorateurs n'ont pas eu beaucoup d'occasions de s'exercer hors des appartements où, dès les premiers registres des Comptes, on les trouve occupés avec le bois, le bronze et le stuc. Un sculpteur obscur, Antoine Poissant le cadet, sans doute frère de celui qui a été de l'Académie, a été chargé de la plus grande partie des bustes posés sur la façade de la cour de Marbre et des consoles qui les supportent. En 1665, Colbert a commandé de fondre en bronze dix vases sur les modèles en cire de Laurent Magnier, Nicolas Legendre et Tubi ; chaque modèle a été payé 100 livres, et les fontes ont été confiées à Ambroise Duval, à Denis Prévost et François Picart. Les modèles des grands vases qu'on demandera à Michel Anguier, l'année suivante, lui seront comptés à 250 livres l'un. Enfin,

1. Nos 1661 à 1665 et 1695 à 1697 de la Chalcographie.

c'est sur les comptes de 1665, quoique payée en 1666, que paraît la première figure de plomb fournie par le plombier Pierre de la Haye, « représentant un Amour sur un cygne, pour mettre à un des bassins de fontaine de Versailles[1] », Ce genre de travaux va se multiplier



PAN, PAR LERAMBERT (ATTRIBUÉ A BUYSTER)

(Anciens jardins de Versailles.)

avec l'installation prochaine des fontaines et des jeux d'eau, qui commence en 1666, et qui va transformer les aspects du parc ; la construction de la fameuse grotte de Thétis va appeler aussi de nombreux artistes et, dès 1666, l'Anversois Gérard van Obstal y sera

1. *Comptes,* t. I, col. 79, 80, 133, 134.

occupé aux bas-reliefs de la façade[1]. Mais la première décoration sculpturale de Versailles, celle de 1664 et 1665, ne connaît que les termes et les quelques statues et groupes de pierre que j'ai essayé d'indiquer.

Toute l'œuvre dont il vient d'être question est destinée à disparaître de Versailles et à n'y pas même laisser mémoire. Les changements de goût de Louis XIV, le désir tout royal d'avoir sans cesse du nouveau sous les yeux, l'altération des statues, la nécessité de faire place aux œuvres de plus jeunes artistes, tout contribue à ce résultat. Ces sculptures, d'ailleurs, qui toutes sont de pierre, ne devront-elles pas naturellement céder la place à mesure que s'élèvera le Versailles de marbre? Les ouvrages de la première heure seront comptés pour peu de chose, alors qu'on aura à peine assez d'espace pour ceux des maîtres qui s'annoncent, les Marsy, Tubi, Girardon, Magnier, Le Gros, Desjardins, Coyzevox et tant d'autres, qui vont, pendant trente ou quarante ans, travailler aux mêmes lieux pour le Grand Roi. Donnons du moins un souvenir à Louis Lerambert, de Paris; à Jacques Houzeau, de Bar-le-Duc; à Michel Anguier, d'Eu en Normandie; à Thibaut Poissant, d'Estrées en Ponthieu; à Philippe Buyster, de Bruxelles ; et nommons-les à la postérité comme les premiers sculpteurs du parc de Versailles.

PIERRE DE NOLHAC

1. On sait que les groupes et statues de marbre, pour les niches de la Grotte, furent commandés aux frères Marsy, à Girardon, Regnaudin, Gilles Guérin et Baptiste Tubi. Leurs ouvrages dispersés aujourd'hui, mais tous conservés, ne furent mis en place qu'en 1670. C'est la seconde série des commandes de sculptures pour Versailles, à laquelle s'adjoignent celles des plombs pour les premières fontaines : la Sirène, le Dragon, le bassin de Latone, aux frères Marsy ; le char d'Apollon, à Tubi, etc. La troisième série est celle des statues décoratives et bas-reliefs pour le Château Neuf de Le Vau. La lecture attentive des *Comptes* suffit à justifier ce classement chronologique des commandes, qui peut paraître au premier abord un peu arbitraire, puisque nous n'avons pas les ordres directs de Colbert.





LES CAMÉES ANTIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

A QUOI SERVAIENT LES CAMÉES

III



Le jour où Pompée montra aux Romains ces dépouilles opimes de l'Orient, portées processionnellement à la suite de son char triomphal, il se produisit une explosion d'enthousiasme qui rappelait celle qu'avait provoquée Caton en faisant admirer au Sénat les figues cueillies dans les jardins de Carthage. Déjà Scipion l'Africain l'Ancien avait fait bien des jaloux, au dire de Pline, en se parant d'un camée en sardonyx ; mais à la suite de Pompée, tout riche patricien voulut avoir sa dactyliothèque ; on cita d'abord la collection de M. Æmilius Scaurus, puis celles de Jules César, de Marcellus ; et les heureux possesseurs de ces richesses eurent la générosité, toujours pour imiter Pompée, de les offrir en ex-voto aux trésors de divers temples de Rome.

Ce fut bientôt un engouement général : à grands frais, de Sicile, d'Afrique, d'Égypte, d'Arabie, de l'Inde, d'Asie-Mineure, on fait venir des agates à plusieurs couches, et l'on sollicite les survivants

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 27 et 217, et t. XXI, p. 33.

des écoles artistiques de la Grèce de se transporter à Rome pour les graver. C'est ainsi que le Cilicien Dioscorides et ses trois fils, Eutychès, Herophilus et Hyllus, puis Aspasius, Pamphile, Evodus et vingt autres, dont nous avons les noms et quelques œuvres signées, affluèrent en Italie, appelés par les ancêtres et les précurseurs des Paul II, des Laurent de Médicis et des Léon X.

Il n'est pas indispensable de supposer que les plus belles œuvres de ces artistes célèbres aient été appliquées, à titre de bas-reliefs décoratifs, sur les parois de quelque précieux coffret ou bibelot. Pourquoi ne pourrait-on admettre, par exemple, que les plus grands des camées du Musée impérial de Vienne, consacrés à glorifier les premiers Césars ; que le grand camée de La Haye, qui représente le triomphe de Claude et de Messaline ; que le grand camée du Cabinet de France, qui célèbre les exploits guerriers et la mort de Germanicus ou celui (n° 265 du *Catalogue*) qui représente ce même général romain emporté au ciel sur un aigle, comme Ganymède (fig. 1), — pourquoi ne pas admettre, dis-je, que ces camées, aussi étonnants par leurs dimensions insolites que par l'exécution technique, aient été admirés pour eux-mêmes et non pas seulement comme ornements accessoires de meubles, d'ustensiles ou de produits quelconques de l'orfèvrerie? Dans mon opinion, ils ont été exécutés pour être eux-mêmes des monuments commémoratifs et indestructibles d'événements importants, pour rappeler de mémorables épisodes de la vie de personnages vénérés par leurs proches ou leurs amis. Sans aucun doute, ils furent d'abord les joyaux les plus illustres de la dactyliothèque des Césars, et peut-être même de pieux ex-voto déposés dans quelque sanctuaire de Rome. Et pourquoi n'en eût-il pas été ainsi dès l'origine, c'est-à-dire dès le temps où ces géants de la glyptique furent exécutés, puisque c'est le rôle dont nous les trouvons investis aussitôt que leur histoire devient tangible pour la critique moderne ?

Tout le monde connaît, par exemple, l'histoire du Grand Camée du Cabinet des médailles. Constantin le transféra de Rome à Constantinople, lors de la fondation de cette dernière ville, et là, nous le reconnaissons, sous un déguisement chrétien, pieusement vénéré pour lui-même, entouré d'une monture émaillée où figurent les quatre Évangélistes, et solennellement porté dans les processions comme représentant le triomphe de Joseph, fils de Jacob, à la cour de Pharaon. On sait qu'il garda cette attribution byzantine après que l'empereur Baudouin II l'eut donné à saint Louis, et que ce dernier

l'eut fait déposer dans le trésor de la Sainte-Chapelle. Ainsi en était-il également du grand Camée de la collection impériale de Vienne : apporté en Occident, peut-être par des Croisés, il fut conservé comme une relique chrétienne dans l'église Saint-Sernin de Toulouse, jusqu'au jour où le hasard des révolutions religieuses le



Fig. 1. GERMANICUS EN GANYMÈDE[1]

fit entrer, à la fin du xv[e] siècle, dans la collection des archiducs d'Autriche. On peut légitimement supposer une fortune analogue au camée sassanide qui représente le roi Sapor faisant prisonnier l'empereur romain Valérien sur le champ de bataille, magnifique

1. Ce camée, acquis pour le Cabinet du Roi, en 1684, des moines de Saint-Èvre, de Toul, est entouré d'une riche monture, œuvre de Josias Belle, orfèvre de Louis XIV : on doit au même artiste plusieurs autres belles montures des camées du Cabinet des médailles.

gemme qui est venue, naguère, se réfugier sous nos vitrines, après avoir fait l'ornement de quelque ustensile liturgique dans une église inconnue (fig. 2). Nous sommes donc porté à croire que l'attribution seule de pareils monuments a été modifiée sous l'inspiration d'idées chrétiennes; qu'on les baptisa en quelque sorte, et qu'on les fit passer, avec un nom nouveau, mais sans changer leur caractère d'ex-voto, du trésor des temples païens dans celui de nos églises.

Toutefois, il faut bien reconnaître que l'hypothèse que je viens de formuler pour ces grands bas-reliefs de sardonyx, n'est pas appli-



Fig. 2. SAPOR FAISANT PRISONNIER VALÉRIEN

cable aux gemmes de dimensions moins insolites. Généralement, les camées étaient gravés pour servir de complément à la décoration et à la parure. Les matrones romaines du temps de l'empire portent des colliers avec des camées en pendeloques (*gemmosa monilia*). Nous en avons un beau spécimen dans le riche collier trouvé à Nasium (Naix, dans la Meuse), en 1809, qui est composé de deux camées et de quatre médailles (*Catalogue*, nº 367; reprod. dans notre précédent article).

D'autres monuments du même genre sont au musée du Louvre et dans diverses collections. De petits camées même, du Cabinet des médailles, sont montés en pendants d'oreilles et sertis, à cet effet, dans une monture d'or avec agrafe; comme attache de manteau, nous ne pourrions citer un spécimen plus admirable que la ravissante tête d'Octave sur sardonyx, chef-d'œuvre de gravure, que possède M. le

baron Edmond de Rothschild, et qui fut trouvée, en 1892, à Tirlemont, en Belgique ; sa monture est formée d'un large cercle d'or, orné de filigranes d'un travail exquis (fig. 3). Un marchand syrien m'a fait voir, récemment, des bijoux trouvés dans un tombeau romain du IIIe siècle de notre ère : il y avait de grandes fibules en or, dont la face est semée de pierreries enchâssées, remarquables spécimens de l'orfèvrerie cloisonnée des Romains, un collier de perles séparées par des gemmes, de distance en distance, et, enfin, comme médaillon central d'un collier ou d'une ceinture, un camée qui représente l'*Éducation de Bacchus :* il est entouré d'une sertissure en or guillochée et munie de quatre agrafes (fig. 4). Citons encore notre tête de Méduse (*Catalogue*, n° 166), dont la destination primitive, comme pendant de collier, est rendue certaine par une large monture d'or avec bélière.



Fig. 3. OCTAVE

(Monture antique.)

Les empereurs romains, héritiers des monarques de l'Orient hellénisé, ont des camées et des cabochons sertis sur leurs diadèmes et leurs autres insignes impériaux. Les sceptres consulaires sont surmontés d'aigles ou de figures en sardonyx. Notre buste de Constantin (*Catalogue*, n° 309) est un ancien sceptre romain du genre de ceux que le Sénat envoyait aux consuls, comme emblème de leur autorité, lorsqu'ils entraient en charge. Sur les diptyques des IVe et Ve siècles, les consuls sont représentés tenant en main un sceptre de sardonyx muni d'une hampe d'ivoire. Ces monuments passèrent, comme les grands camées dont nous avons parlé tout à l'heure, dans le trésor des palais et des églises de Constantinople, et là ils servirent d'insignes à de hauts fonctionnaires de la cour ou à de grands dignitaires de l'Église. Constantin Porphyrogénète nous apprend qu'il y avait trois de ces sceptres dans l'église de Saint-Étienne Daphnes et douze dans une autre église de la capitale. Celui qui figure aujourd'hui sous nos



Fig. 4. L'ÉDUCATION DE BACCHUS

(Monture antique.)

vitrines, donné, en 1247, avec le Grand Camée, par l'empereur Baudouin II à saint Louis, devint le bâton cantoral de la Sainte-Chapelle. Jusqu'à la Révolution, il resta, par conséquent, toujours un sceptre, ou, si l'on veut, l'insigne des fonctions d'un haut personnage. Le trésor de Notre-Dame de Paris possédait un bâton du même genre, orné d'un *camahieu* en son sommet, disent les anciens Inventaires. Dans une procession solennelle, ordonnée à Paris par le roi Henri II, en 1549, dans le but d'extirper l'hérésie, on vit le chantre de Notre-Dame et le chantre de la Sainte-Chapelle, marchant côte à côte et portant chacun leur bâton cantoral. Ainsi, les choses se passaient encore comme au temps où Constantin Porphyrogénète écrivait son livre *Des Cérémonies.*

Quant aux incrustations de camées, de cabochons et même d'intailles, la mode en faisait fureur dans la Rome impériale, et ce qui nous reste des produits de l'orfèvrerie cloisonnée de ce temps nous l'atteste avec éloquence. Cicéron énumère complaisamment les vases incrustés de pierres fines que Verrès s'était indûment appropriés en Sicile. Le trop fameux propréteur avait poussé la passion des gemmes jusqu'à la plus cynique indélicatesse. Un jour, entre autres, émerveillé à la vue des vases d'or gemmés qu'un jeune prince syrien, Antiochus, passant par la Sicile, portait à Rome, pour les offrir en ex-voto au temple de Jupiter Capitolin, Verrès les lui emprunta, sous prétexte de les montrer aux ciseleurs qui travaillaient pour lui ; puis, quand ils furent en sa possession, il oublia de les rendre ; les détails descriptifs que donne Cicéron sont à retenir : ce sont des *pocula ex auro gemmis distincta clarissimis ;* l'un des bassins, à manche d'or, que s'appropria Verrès, était creusé dans une seule gemme, comme notre coupe de Ptolémée. C'est un vase de ce genre qu'on offre à Hadrien, comme le plus précieux des cadeaux, au cours de son voyage en Égypte. Néron, dans un accès d'emportement, brise un vase de cristal autour duquel était gravée en relief la légende d'Achille.

Les casques, les cuirasses, les baudriers, les fourreaux d'épées, les harnachements de chevaux sont incrustés de camées et de cabochons mêlés à l'émail et aux verroteries ; instruments de musique, coffrets, vêtements, chaussures même, sont décorés de sardonyx, d'émeraudes, d'améthystes, de jaspes, dont les poètes chantent l'éclat naturel ou le mérite de gravure. Caligula donne à son cheval Incitatus un collier de gemmes, et il fait construire des galères liburniennes *gemmatis puppibus.* Lampride dit, en parlant du luxe effréné

d'Élagabale, qu'il eut des chars gemmés : *habuit gemmata vehicula et aurata,* et il ajoute que ses chaussures étaient ornées de camées : *habuit et in calceamentis gemmas et quidem sculptas.*

Parmi les affranchis de la maison impériale, figure un *præpositus ab auro gemmato,* et les riches citoyens ont, chez eux, un esclave chargé du même office. Comme les *gemmata potoria* étaient parfois fabriqués de telle sorte que les camées, intailles ou cabochons, sertis au rabattu, eussent pu assez facilement être détachés avec l'ongle, on prenait des précautions contre les voleurs ou même les indélicatesses possibles des convives. Il y avait dans la salle à manger, dit Juvénal, un gardien pour surveiller les doigts crochus :

Qui numeret gemmas, unguesque observet acutos.

Les camées montés en fibules, en bagues (fig. 5), en pendants de cou ou d'oreilles étaient gardés dans des écrins d'ivoire (*loculis eburneis*), d'où on ne les sortait qu'aux jours de fête et dans les grandes circonstances. L'imagination des poètes de l'époque impériale prodigue les gemmes, comme le dernier mot du luxe, sur tout ce qui est susceptible d'ornementation. C'est le palais de Cléopâtre dans Lucrèce, ou la demeure du Soleil dans Ovide ; les gemmes, dit Pline, sont la plus grande folie de notre temps. Les bagues gemmées se paient des prix insensés : *censu opimo digitos onerabant,* dit encore Pline, qui ajoute : « Nous fouillons les entrailles de la terre pour en tirer les gemmes : que de mains sont fatiguées pour faire briller une seule phalange ! » Martial et Juvénal épuisent leur verve mordante à stigmatiser ou à ridiculiser cette manie des anneaux gemmés, ces hommes vains et pusillanimes qui se ruinent pour une petite sardonyx ou qui n'ont pas même un écrin pour ranger les bagues dont ils surchargent leurs doigts fatigués.


Fig. 5. LA VÉNUS DE CNIDE [1]

On va, dans le désir de faire étalage de richesse, jusqu'à porter de faux camées en pâte vitreuse, ou des camées sur coquilles (*gemmæ cochlides*). Aussi, profitant de cette folle passion, les verriers fabriquent de ces fausses gemmes, qu'ils essayent parfois de glisser au milieu des véritables pierreries. C'est

1. Camée inédit récemment entré au Cabinet des médailles. La monture en bague est moderne. La gemme est une calcédoine à deux couches, translucide et blanche ; la gravure est, sinon de l'époque hellénistique, au moins du commencement de notre ère : le chef-d'œuvre de Praxitèle est ici reproduit avec la plus exquise délicatesse.

ainsi qu'un industriel de ce genre avait réussi à vendre des pierres fausses à l'impératrice Salonine ; celle-ci, plus tard, reconnut la fraude et voulut faire châtier le coupable ; mais Gallien, en bon prince, jugea à propos de le punir seulement par la peur. Il ordonna qu'il fût exposé dans l'amphithéâtre, comme pour être dévoré par un lion ; puis, sur ses ordres secrets, on ne lança contre le marchand qu'un chapon. La foule se mit à rire, et l'empereur de s'écrier : « Il a trompé : c'est à son tour de l'être ! »

IV

Une des applications les plus ordinaires des camées consistait à les faire entrer dans la composition des décorations militaires qu'on distribuait aux soldats à titre de récompenses de leur courage et qui portaient le nom de *phalères*. C'étaient, de préférence, les têtes de Méduse en sardonyx qui étaient affectées à cet usage. Notre *Catalogue* (n°s 170 et suiv.) ainsi que le musée du Louvre renferment un bon nombre de spécimens de ces Méduses en sardoine brune ou blonde ; leur tranche est forée de quatre trous qui, s'entrecroisant au centre, étaient destinés au passage des courroies qui fixaient les camées sur une armature de cuir : l'ensemble constituait la phalère proprement dite. Assez souvent, on rencontre dans les musées des bas-reliefs ou des stèles funéraires sur lesquels figurent des soldats romains, la poitrine ornée de ces phalères appliquées sur la cuirasse : *phaleris hic pectora fulget*, dit Silius Italicus. A. de Longpérier[1] cite, à titre d'exemple, le monument funéraire de Q. Sertorius Festus, centurion de la XIe légion : le guerrier est couvert de son armure ; deux torques et sept camées sont suspendus à des lanières de cuir qui descendent de ses épaules. Cette coutume des décorations militaires en camées remontait, semble-t-il, jusqu'aux Grecs, puisque Cicéron reproche à Verrès de s'être approprié des phalères qu'il déclare admirables et qui auraient appartenu jadis au roi Hiéron de Syracuse (*phaleras pulcherrimas quæ regis Hieronis fuisse dicuntur*). Auguste, au témoignage de Suétone, distribuait souvent des phalères en récompense aux soldats courageux ; d'ailleurs, les inscriptions qui relatent des décorations en phalères sont nombreuses ; encore au temps de Jornandès, au milieu du ve siècle, les guerriers romains se paraient de ces camées honorifiques, et

1. A. de Longpérier, *Œuvres* publiées par G. Schlumberger, t. II, p. 184 et suiv.

l'on en déposa sur le cercueil d'Attila : *phaleras vario gemmarum fulgore pretiosas*.

Devons-nous classer dans les phalères ces grands bustes en sardonyx, faisant saillie en demi-ronde bosse, au centre d'un disque plat, comme notre *Catalogue* en renferme trois remarquables spécimens ? L'un est un buste casqué d'Alexandre le Grand, entouré



Fig. 6. L'EMPEREUR JULIEN (?)

d'une imposante monture émaillée qui ne remonte pas au delà de Louis XV (nº 220) ; le second est un buste d'Auguste (nº 236) ; le troisième (nº 298) représente Annius Verus, fils de Marc-Aurèle. Celui que nous reproduisons ici (fig. 6) ne figure pas dans notre *Catalogue*, parce qu'il est entré seulement depuis quelques mois au Cabinet des médailles : il a été trouvé récemment, en Syrie, dans les ruines d'Antioche. L'effigie impériale qui s'enlève en ronde-bosse au centre reste pour nous incertaine ; on y trouve quelque chose des traits de Julien l'Apostat ; une inscription en grandes lettres creuses

courait circulairement derrière la tête ; elle est fragmentée, et il n'en reste plus que le nom féminin ANTONINAE. Quel est le sens de ce nom de femme et comment compléter l'inscription ? Est-ce un simple nom de propriétaire gravé après coup sur la gemme devenue sa possession ? Est-ce le surnom d'une ville, d'une colonie ? Est-ce le surnom d'une légion ? Serait-ce, comme l'a supposé M. Mowat, le nom de la femme de Bélisaire ? Les dimensions du monument, la saillie de la tête de l'empereur, ne permettent guère de reconnaître ici l'ornement de la poitrine cuirassée de quelque légionnaire. Les trous d'attache forés dans la gemme ainsi que l'amincissement des bords attestent cependant que cet énorme médaillon, taillé dans une magnifique sardoine blonde translucide, a été serti dans une monture, et nos souvenirs se reportent naturellement soit aux sceptres consulaires qui, parfois, sont ornés de disques semblables, soit aux grands médaillons de bronze avec l'effigie impériale qui décoraient la partie supérieure des enseignes militaires. Ce sont les mêmes dimensions, le même agencement : il est possible, après tout, que l'agate, au lieu du bronze, fût parfois employée pour ces effigies impériales auxquelles le légionnaire jurait fidélité et qui le conduisaient au combat. Le buste impérial qui nous retient ici avait un diadème d'or appliqué sur la gemme, mais qui a disparu ; un bouton de rubis ou d'émeraude retenait aussi sur l'épaule les plis dorés du *paludamentum* impérial : il reste sur le vêtement, la barbe et les cheveux des traces de dorure.

Pline nous apprend que, de son temps, nombre de personnes portaient, comme amulettes, des gemmes sur lesquelles étaient gravés des symboles mystérieux, des légendes cabalistiques, des figures astronomiques, qui avaient la réputation d'éloigner le mauvais œil, de protéger l'âme et le corps et de guérir les maladies : il vise par là les pierres gnostiques ou *abraxas*, nombreuses dans toutes les collections : leur usage était venu de l'Orient, de même que la croyance très répandue du rapport des gemmes avec les étoiles. Bien que ces amulettes fussent surtout des intailles dont on tirait des empreintes qui participaient elles-mêmes aux vertus de la pierre, il y avait pourtant aussi des camées magiques portés comme talismans prophylactiques. Dans ce nombre sont les camées reproduisant les traits traditionnels et idéalisés d'Alexandre, de Socrate, de Virgile (fig. 7 ; *Catalogue*, n° 315), qu'on portait comme pendants de colliers. Dans la collection impériale de Vienne, je remarque un camée-amulette qui représente un empereur romain tenant le foudre comme

Jupiter ; à côté de lui, on voit un aigle et un trophée auquel un captif est enchaîné. Sur les jambes de l'empereur et dans le champ sont gravées des inscriptions cabalistiques incompréhensibles pour nous. Un autre camée de la même collection figure en demi-ronde bosse un Harpocrate assis sur une fleur de lotus et accompagné d'une inscription grecque qui signifie : *Que le grand Horus-Apollon-Harpocrate soit propice au porteur de cette amulette.* C'était surtout à Alexandrie d'Égypte qu'on fabriquait, au temps de l'empire romain, ces *abraxas* qui excitent les railleries de Pline. La tête de Méduse, à



Fig. 7. VIRGILE

cause de son aspect terrifiant et de sa ressemblance avec la pleine lune, jouait un rôle important dans les gemmes magiques ; on peut voir, entre autres, au musée de Namur, une tête de Méduse de face, en pâte de verre imitant un camée ; elle se trouve encore enchâssée dans sa monture métallique, et circulairement, sur le bord de la sertissure, on lit en un latin barbare l'inscription destinée à opérer le charme : PIRSIVS, ONCIDIRA CAPUD GORGONIS.

Parmi les camées-amulettes, il en est qui sont de vrais porte-bonheur. On en connaît un certain nombre, comme notre n° 346, qui représente une main pinçant une oreille, avec l'inscription : μνημονεῦε, *Souviens-toi !* qui rappelle le mot : *souvenir* sur nos bijoux populaires. D'autres fois, avec la même inscription, nous avons deux mains jointes (n° 346 *bis*). Les numéros qui suivent, dans notre *Catalogue*, portent des formules amoureuses ou plaisantes, des allusions à des situations équivoques, voire même des dialogues, avec vœux de bonheur. L'un de ces derniers (n° 350), encore muni de sa monture qui en faisait un pendant de collier, porte le dialogue et le vœu suivants : L'un des amoureux dit : *Je ne t'aime pas ;* l'autre répond : *Cela ne me trouble point, mais je comprends et je ris. — Porteur de cette amulette, tu vivras heureux pendant beaucoup d'années !* Il y avait aussi des camées représentant des figures grotesques ou bouffonnes, comme la tête de mime de notre *Catalogue* (n° 320), et celle que nous reproduisons ici (fig. 8) ; d'autres étaient de sanglantes satires : témoin notre n° 304, qui figure Élagabale ithyphallique, debout sur un char traîné par deux femmes nues ; dans le champ, l'inscription : *Qu'Épixène soit*

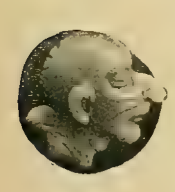


Fig. 8.
TÊTE DE MIME

vainqueur! Ce sobriquet d'Épixène, *intrus*, donné à Élagabale, rappelle l'origine orientale de cet usurpateur; en même temps, la scène fait allusion aux pratiques obscènes du culte du dieu syrien, dont le nouvel empereur était le pontife. Lampride affirme qu'Elagabale avait des attelages de deux et quatre hétaïres qui le traînaient tout nu.

V

Après avoir ainsi passé en revue les principaux usages auxque s on faisait servir les camées, chez les Grecs et chez les Romains, une réflexion s'impose à notre esprit: le moyen âge n'a fait, dans l'utilisation des camées, que continuer la tradition antique. Il n'a rien innové, il n'a importé d'Orient ou de Germanie aucun usage inconnu des Romains. Les anciens, nous l'avons vu, considéraient les plus considérables de leurs camées historiques, comme des monuments commémoratifs ou des ex-voto : au moyen âge, nous trouvons ces mêmes camées, à titre de reliques précieuses et de souvenirs chrétiens, dans les trésors des églises; on en a changé seulement l'appellation, pour donner aux scènes figurées une interprétation conforme aux idées courantes. Les anciens ont fait concourir leurs camées à la décoration de coffrets, d'ustensiles, de colliers, de vêtements de luxe : chez les Byzantins et dans le moyen âge occidental, les camées antiques, suivant les mêmes conceptions, décorent les châsses, les reliquaires, les croix processionnelles, les ciboires, les patènes, les évangéliaires, les vêtements sacerdotaux et tous les objets du culte chrétien. C'est la cupidité de tous les temps et surtout, avouons-le, le stupide fanatisme révolutionnaire, qui ont arraché les camées antiques à la sertissure métallique dont ils étaient séculairement entourés, de sorte qu'en contemplant ces joyaux dépouillés et nus, sous les vitrines de nos musées, le public demande : A quoi ces belles et grandes gemmes ont-elles bien pu servir? Sans nos révolutions, le moyen âge se serait chargé de répondre traditionnellement à cette question. Là où les ongles crochus (*acutos ungues*), comme dit Juvénal, de nos modernes Vandales n'ont pu s'agriffer, on peut se rendre compte encore de la place qu'ont toujours occupée les camées dans les produits de l'orfèvrerie cloisonnée, au milieu des intailles et des cabochons. Voyez les 226 camées ou intailles antiques qui décorent, encore aujourd'hui, la châsse des Rois Mages, dans la cathédrale de Cologne; voyez le reliquaire de saint Mathias, à Trèves, qui compte parmi ses ornements

deux camées et vingt-deux intailles antiques ; voyez les monuments des trésors de Monza, de Saint-Maurice-en-Valais, d'Aix-la-Chapelle, de Girone et de vingt autres églises. M. le baron Gustave de Rothschild possède un magnifique camée qui est encore entouré de sa large monture byzantine en or émaillé. Il représente, en demi ronde-bosse, les bustes de Justinien et de Théodora ; dans le champ de la gemme, on a gravé, à une époque postérieure, les noms de saint Serge et saint Bacchus, sous le vocable desquels se trouvait une église bien connue de Constantinople à laquelle le camée a, sans nul doute, appartenu.



Fig. 9. AUGUSTE
(Monture du moyen âge.)

Le Cabinet des médailles a hérité de quelques-uns des camées qui jadis étaient sertis sur la célèbre châsse de Sainte-Geneviève, le monument d'orfèvrerie le plus étroitement lié à l'histoire de Paris et qu'on détruisit en 1793 ; il garde aussi plusieurs de ceux qui décoraient les somptueux reliquaires et les autres monuments du trésor de l'abbaye de Saint-Denis et de la cathédrale de Chartres ; au musée du Louvre, vous trouverez les camées qui proviennent des reliquaires de la cathédrale de Bourges. Les châsses que ces gemmes décoraient et qu'on a fondues à la fin du siècle dernier, sous prétexte qu'elles étaient d'exécrables monuments de superstition, nous donnaient de la destination historique et du rôle des camées dans l'antiquité elle-même une idée plus juste que celle qui résulte de leur froid alignement sous nos vitrines, pourtant imaginé en vue de leur restituer leur caractère païen et primitif.

Dans le nombre des rares camées qui ont conservé la monture que le moyen âge a substituée à celle des temps antérieurs, nous signalerons notre magnifique tête d'Auguste (fig. 9 ; *Catalogue*, n° 234),

qui décorait le reliquaire de saint Hilaire, au trésor de l'abbaye de Saint-Denis; notre Jupiter (*Catalogue*, n° 1), qui provient de la châsse de la Sainte-Chemise de Chartres : les inscriptions de la monture, empruntées à l'Évangile de saint Jean, ont permis d'établir



Fig. 10. CAMÉE DE SCHAFFHOUSE
(Monture du moyen âge.)

que cette gemme a joué un rôle talismanique. Rien, d'ailleurs, de plus fréquent que les pierres magiques au moyen âge, qui, à ce point de vue encore, n'a fait que renchérir sur l'antiquité. Nous ne citerons, à titre d'exemple, que notre n° 333, entouré d'une monture métallique en argent sur laquelle on lit, en caractères niellés du XIII[e] siècle, le vers suivant : *Sortilegis vires et fluxum tollo cruoris* (J'ôte aux sortilèges leur efficacité et j'arrête l'hémorrhagie).

Une des plus riches montures de camée remontant jusqu'au moyen âge qui nous ait été conservée est celle du précieux joyau de Schaffhouse[1], qu'une tradition, d'ailleurs erronée, voudrait considérer comme une relique de la bataille de Grandson (fig. 10 et 11). Il s'agit,



Fig. 11. CAMÉE DE SCHAFFHOUSE (REVERS)[1]

ici, d'un camée romain gravé sur une sardonyx à trois couches, représentant la Paix debout, accoudée sur un cippe, la tête ceinte d'une couronne d'olivier, tenant une corne d'abondance et un caducée ; c'est le type des monnaies du Haut-Empire, à la légende *Pax augusta*. L'intérêt capital de cette belle et grande gemme réside, malgré tout, dans sa monture médiévale, qui est d'une extraordinaire richesse.

1. La gravure placée au frontispice du présent article représente ce même camée de Schaffhouse, vu de profil.

Perles, rubis, turquoises en cabochons enchâssés dans des bâtes d'or, lions et griffons ciselés dans le métal, rien n'a été épargné pour faire de ce monument un inestimable bijou. Le revers représente, gravé sur vermeil, un personnage couronné, vêtu d'une robe longue et d'un manteau, et tenant sur sa main gauche un faucon ; autour, l'inscription : ✝ COMITIS LVDIVICI (*sic*) DE VROBVRC. La gemme a donc été entourée de cette monture par les soins d'un comte de Frobourg, Louis I[er] ou Louis II ; ceux-ci vivaient, l'un et l'autre, au XIII[e] siècle. Suger, au XII[e] siècle, avait donné l'exemple, en faisant venir, des écoles de la Lorraine et des bords du Rhin, toute une pléïade d'orfèvres qu'il chargea d'enchâsser, dans des montures d'or ou de vermeil, les gemmes antiques et les beaux vases de sardonyx dont il enrichit le trésor de Saint-Denis et qui y demeurèrent intacts jusqu'à la Révolution.

De tout cela nous conclurons, avec quelque droit ce semble, qu'on a trop l'habitude de croire à une solution de continuité entre l'antiquité et le moyen âge, au moins en ce qui concerne l'usage, la destination et l'ornementation des camées. A ce point de vue spécial comme à tant d'autres, les temps barbares, puis les temps féodaux s'efforcent d'être *romains* autant que la décadence de l'art et des procédés techniques le leur permettent. C'est nous, modernes, qui avons méchamment rompu avec toute tradition, en jetant au creuset les montures de métal précieux, en dépouillant et mettant à nu des gemmes que la nature, heureusement prévoyante, a faites indestructibles.

E. BABELON





EUGÈNE BOUDIN



Certaines correspondances paraissent mystérieuses. Le lundi 8 août 1898, pendant la tempête, le hasard des lectures me remettait sous les yeux la page de Baudelaire sur les merveilleuses *Études* d'Eugène Boudin, à l'heure même où le peintre mourait. Miné depuis des mois par le cancer, il venait de se faire porter en sa villa de Deauville, voulant mourir devant la mer inspiratrice de ses premiers regards d'enfant et d'artiste. Il avait soixante-quatorze ans, étant né le 12 juillet 1824, d'après les registres de Honfleur, sa ville natale. Indiquée par quelques écrivains, la date de 1825 est une erreur : ce n'est point la seule commise par les hâtives nécrologies qui s'en rapportèrent au troisième supplément du Larousse ; sa biographie, si biographie il y a, quand il s'agit d'un artiste heureux accaparé par son art, se devine mieux à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, comme à travers les dires de son frère Louis, le lettré de Sainte-Adresse, qu'une communion d'idées

liait au peintre. Leur père n'était pas un pilote de Honfleur, mais le maître d'équipage à bord du *Français*, steamer qui fait le service du Havre à Honfleur; puis, il fréta un bateau de pêche où le petit Eugène servit comme mousse. La mer le prenait : l'influence du milieu s'impose; mais pourquoi fut-il peintre? comment devint-il artiste?

En 1835, à la mort du père, il est au Havre, au n° 51 du Grand-Quai, où sa sœur habite encore. Son destin le fait imprimeur : à treize ans, il entre chez Joseph Morlent, l'historien havrais; de quinze à dix-huit, plutôt commis qu'ouvrier, il tient la correspondance de son nouveau patron, M. Lemale. A cette adolescence besoigneuse remontent les primes essais de peinture, de dessin plutôt, ces crayons candides et précis ravigotés d'aquarelle, ces *Croquis du vieux Havre*, où s'éveille une vocation. Ensuite, il devient l'associé de son contremaître, M. Acher. Ses essais parent la vitrine. Millet l'encourage, puis Ribot. A vingt-trois ans, ses protecteurs lui font obtenir la pension de la ville du Havre, et voilà notre peintre en diligence pour Paris. De rudes journées; mais l'espoir, ce soleil des palettes studieuses. Point d'atelier : le jeune homme va frapper à la porte de Millet, de Troyon, de Corot, qui pressent en lui le parent de son art. De longs après-midi au Louvre, devant Ruisdaël : et les nuages du *Coup de soleil* impriment sur ses yeux leur modelé splendide. Les études de printemps alternent avec les copies d'hiver. Le Louvre est complété par la nature. Mais le Paris de 1848 est dur aux artistes : une loterie s'organise en leur faveur. De retour au Havre, après une excursion d'art dans le Nord, Boudin risque une première exposition d'une centaines d'études, dont la vente lui permet un premier voyage en Bretagne. La vallée de la Touques l'associe à son peintre habituel, au vigoureux Constant Troyon, qui lui confiera la fugitive légèreté des *ciels* où sa réputation commence : tel, jadis, Paul Bril peignant les *fonds* des Carrache, ou le jeune Ruisdaël enveloppant de mélancolie les pâtres vermillonnés de Berghem. Dix ans de collaboration s'ensuivent, aboutissant au premier Salon de Paris, remarqué par Baudelaire. C'est dans le *Salon de 1859*, lettres au directeur de la *Revue Française*. Et voici la page :

Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate, qui s'accommode parfaitement à la paresse de

leur esprit. S'ils avaient vu, comme j'ai vu récemment chez M. Boudin qui, soit dit en passant, a exposé un fort bon et fort sage tableau (*Le Pardon de Sainte-Anne-la-Palud*), plusieurs centaines d'études au pastel improvisées en face de la mer et du ciel, ils comprendraient ce qu'ils n'ont pas l'air de comprendre, c'est-à-dire la différence qui sépare une *étude* d'un *tableau*. Mais M. Boudin, qui pourrait s'enorgueillir de son dévouement à son art, montre très modestement sa curieuse collection. Il sait bien qu'il faut que tout cela



CANAL DE DORDRECHT, PAR BOUDIN

devienne tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté; et il n'a pas la prétention de donner ses notes pour des tableaux. Plus tard, sans aucun doute, il nous étalera, dans des peintures achevées, les prodigieuses magies de l'air et de l'eau. Ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent; ainsi, par exemple : « *8 octobre, midi, vent de nord-ouest.* » Si vous avez eu quelquefois le loisir de faire connaissance avec ces beautés météorologiques, vous pourriez vérifier par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent. Je n'exagère rien. J'ai vu. A la fin, tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses,

ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. Mais je me garde bien de tirer de la plénitude de ma jouissance un conseil pour qui que ce soit, non plus que pour M. Boudin. Le conseil serait trop dangereux. Qu'il se rappelle que l'homme, comme dit Robespierre, qui avait soigneusement fait ses *humanités*, ne voit jamais l'homme sans plaisir; et, s'il veut gagner un peu de popularité, qu'il se garde bien de croire que le public soit arrivé à un égal enthousiasme pour la solitude...

Cette solitude s'animera bientôt de taches lumineuses, de silhouettes mondaines. Vers 1860, à Honfleur, sous les ombrages de la ferme de Saint-Siméon, Boudin travaille et cause avec Daubigny, Français, Grandsire, Cals, Jules Héreau plus tard, Amédée Besnus, qui le retrouve rue Mogador, dans l'arrière-boutique du père Martin, Jongkind, le Hollandais novateur, Isabey, enfin, le maître alerte d'Hervier, de Jongkind : c'est Isabey qui l'oriente vers la papillotante nouveauté des plages, Trouville, puis Deauville, la station rivale créée par Morny. *L'Inauguration du Casino* trouve son peintre. Ce taciturne devient l'observateur des modernes fêtes galantes, le favori des collections riches. S'il aime les ciels avec la ferveur d'un Constable, il croque son temps avec la crânerie d'un Géricault brossant sous l'orage *Les Courses d'Epsom;* et, joli contraste, à la futile magie des modes fugitives, il donne pour décor l'éternelle et perfide beauté du flot. A l'Exposition universelle de 1867, Chesneau profilait, parmi les peintres et excentriques de la *Jeune école,* ce mariniste épris de modernité :

M. Boudin s'est fait le très spirituel chroniqueur des toilettes féminines aux bains de mer. Il a, le premier, compris tout ce qu'il y avait de grâce pittoresque dans ces caprices de la mode qui font gémir les moralistes austères, mais qui réjouissent le peintre et sont une bonne fortune pour son habile pinceau. Personne n'a vu ni rendu, comme M. Boudin, le fourmillement de couleurs de ces toilettes élégantes, le froissement des étoffes au souffle de la mer... Tout cela s'épanouit dans le joyeux éclat de couleurs des feuilles peintes japonaises...

L'Empire tombe et la féerie s'interrompt; l'œuvre, considérable déjà, change d'aspect comme l'horizon : la mer, toujours, mais sous

le ciel morose de Brest, de Camaret, de Portrieux. A la Normandie frivole a succédé la Bretagne laborieuse, et la brosse du peintre obéit aux austérités du modèle. Le Nord l'attire : en 1871, c'est le vieux *Port d'Anvers,* que la Centennale de 1889 nous montra non loin de la *Rade de Brest.* Sur les quais populeux, striés de mâts, le long de la Gironde comme au bord de l'Escaut, sur les galets ou sur le sable, à Berck-sur-Mer, à Rotterdam enfin, dans la Hollande de l'audacieux



COUCHER DE SOLEIL, PAR BOUDIN

Jongkind et des vieux maîtres, les fraîches métamorphoses de l'atmosphère embrumée le transforment : si le public feint l'ignorance, les amateurs le recherchent, les bons salonniers, de Théophile Gautier à Paul Mantz, ne l'oublient jamais ; Théodore Duret, en 1870 ; Jules Claretie, en 1873 ; Maurice du Seigneur, en 1880, qui le trouve de plus en plus gris et flou ; Félix Buhot, en 1889, consignent au jour le jour les phases de sa palette et les éclaircissements nécessaires. A propos d'une exposition chez Durand-Ruel, *L'Art dans les Deux-Mondes* du 27 décembre 1890 accueille Teodor de Wyzewa, qui trace du peintre un portrait ressemblant, quoique idéal. C'est la belle époque de Boudin. *L'Art impressionniste,* de Georges Lecomte, rapproche ses rivages lumineux des sites parisiens de Lépine.

L'artiste, enfin décoré, pénètre au Luxembourg. Il a soixante-huit ans. Et, pendant près de quarante ans, il exposa, — régulièrement de 1864 à 1897 (sauf en 1896); — et son dernier Salon dévoile ses amours tardives pour le Midi, pour la Côte d'azur, pour cette Venise aimée des peintres, où nous l'apercevons pâle, voûté, avec un éclair de fine bonhomie dans le regard noir, à l'ombre du parasol ensoleillé des paysagistes.

Les vivants gagnent à mourir : les artistes surtout. C'est désormais seulement que pleine justice sera rendue à ce mariniste moderne et fin, qui causait si joliment de ses précurseurs, les peintres de la mer : d'un trait juste, indifféremment, dans sa bonne parole malicieuse, un peu lente, passaient, profils fugitifs, les Hollandais altiers autour de Backhuysen, l'*Estacade* du Louvre chantée par Michelet, le prestigieux Kappelle, dans la note rose, de la vente Rothan, les *Ports* décoratifs de Joseph Vernet et les vieux quais du vieux Havre, où nos aïeules promenaient leurs « paniers » indolents, et les romantiques qui passionnaient la nature, et le néant nocturne de Whistler qui la subtilise, Stevens virtuose et Jules Dupré dramaturge, Courbet, ce portraitiste marmoréen de *La Vague*, qui ponctuait d'un juron traînant : « Boudin, vous êtes un séraphin ! Il n'y a que vous qui connaissez le ciel !... »

L'hyperbole n'était pas un mensonge : l'air, qui manquait trop souvent aux précisions néerlandaises comme aux fiertés romanesques, l'air est sa plus belle conquête. Son œuvre touffue lui doit l'unité, au seuil de la mer, en plein ciel ; il faut distinguer son rang dans l'art moderne, et sa beauté, pour ainsi dire atmosphérique, absolue. J'entends dire que notre Eugène Boudin est le dernier des 1830 et le premier des impressionnistes : pas tout à fait. Trouvons une autre nuance. Les tons rompus lui conviennent. Il n'est ni un tiers effacé, ni un révolutionnaire brutal. Ce timide est un résolu ; mais son tempérament le détourne de toute violence. Ce novateur prolixe et personnel est autre chose et mieux qu'un trait d'union entre ce qui décline et ce qui naît. Jamais il n'offrira le secret tragique de Jongkind, ni l'irisation vertigineuse de Claude Monet, « que j'ai connu quand j'étais marchand de papier », disait-il. Les impressionnistes lui parurent opportuns, mais intransigeants, trop dédaigneux de la forme. Il les devança. Son domaine bien à lui, c'est la lumière. Ses vives impressions demeurent saines, franches, adoucies, tempérées dans la tristesse, — françaises.

Éclaircir la palette et la toile ! C'était, aux alentours de 1877, le but principal, et tout technique, que se proposait la peinture. Pas en-

core de visées mystiques ou décoratives. Alors, l'évolution n'était pas terminée ; restaient des harmonies inédites. Boudin est le plus loyal de ces *véristes,* qui ont décrassé la réalité la plus humble, ne craignant pas de se brouiller avec le bitume, auxiliaire fatigué de l'idéal. Et quel plus beau prétexte à jeux lumineux que la mer, que l'onde incessamment fuyante et changeante, où l'ombre fluide du nuage obscurcit le flot qui se creuse ? Boudin sait les gris exquis, la fraîcheur argentine et matinale ; par la seule vertu des blancs et des



LE VIEUX BASSIN DE DUNKERQUE, PAR BOUDIN

noirs, il narre le rêve réel, le drame pittoresque. Il appartient à la délicate famille de ceux qui tintent d'argent, Willem van de Velde, Bonington à *Venise,* le Corot des *La Rochelle* et de la *Salute,* qui prouvait que « tout est blond dans la nature », Anton Mauve à ses moments heureux, Manet en deux ou trois *Marines* à peine glauques, — nacre et perle. C'est un « harmoniste », comme disait Baudelaire du maître Corot. C'est l'antithèse de Boulard et des coloristes, qui ont repris l'offensive : mais la nature n'est-elle pas un poème assez large pour autoriser toutes les traductions ? Celle de Boudin revendique la finesse. Ses ciels frais baignent l'horizon crayeux. L'azur blond paraît déchiqueté de nuages ou tamisé de grasses brumes. Au loin, des fumées s'estompent. Un *Trouville,* entre tous,

est enchanteur, avec ses voiles roses et laiteuses dans l'eau grise, à travers la carcasse brunie d'une vieille barque. Observateur et luminariste, Boudin traduit les aspects à la fois éternels et contemporains des plages. Ses figures spirituelles respirent dans l'atmosphère. Ses fauves troupeaux hument l'air salin. Cet historien de la mer recélait un animalier de race. Point d'estampes; mais des pastels documentés. Des rapports toujours vrais entre le ciel et la mer, entre la silhouette et l'ambiance.

Le vrai ne suffit point. Il serait absurde de passer une vie à copier des vagues, si l'humilité du sujet ne se relevait à la poésie de l'heure et d'un sentiment fraternel. Il n'y aurait que morne et monotone fabrication, sans l'éclair radieux qui est la joie d'une âme dans le rire du ciel. Du fond de l'atelier de la place Vintimille, où ses rhumatismes le clouaient, le vieux peintre pressentait lui-même qu'un choix s'imposerait entre ses milliers de cadres ; mais sa trop réelle modestie lui soufflait-elle qu'il compterait parmi ces grands petits maîtres qui seront peut-être la meilleure part de notre siècle ambitieux? Sa probité vivra. Jean Dolent note à propos : « Boudin a dit quelque chose. »

RAYMOND BOUYER





TOLSTOÏ ET LA MISSION SOCIALE DE L'ART

L'évangile nouveau que nous apporte Tolstoï, dans son curieux et paradoxal volume, *Qu'est-ce que l'Art?* est-il susceptible d'applications pratiques? Question indiscrète, que j'examinerai un jour à loisir. Pour le quart d'heure, je ne retiendrai de ce manifeste qu'une chose : à savoir que les revendications populaires en forment le *leitmotiv*. En vrai démocrate, en vrai socialiste, le novateur russe s'indigne de voir plus des trois quarts de la population européenne peiner au service de l'art sans en profiter. « L'art raffiné, déclare-t-il, n'a pu naître que grâce à l'esclavage des masses populaires ; il ne pourra continuer à se développer que si l'esclavage continue à exister. Inintelligents et immoraux sont les hommes qui proclament, avec une impudence parfaite, que seuls les beaux esprits, l'élite, ou encore les « surhommes » de Nietzsche, sont admis à participer aux jouissances de l'art... » — L'ennemi, aux yeux de l'illustre penseur russe, c'est « l'art cérébral, l'art raffiné, l'art artificiel, l'art faux », qui s'est substitué à l'art spontané et sincère. De la complicité des artistes, des critiques et du public est née, — toujours d'après lui (me préserve le ciel de proférer de tels blasphèmes !) — non seulement la corruption du goût, mais encore une corruption des mœurs, faite pour arracher de longs gémissements. A l'entendre, « quelle que soit l'insanité nouvelle qui paraisse en art, à peine les classes supérieures l'ont-elles

admise, qu'aussitôt l'on invente une théorie pour l'expliquer et la sanctionner. »

Ici, Tolstoï se rencontre avec un écrivain courageux, indépendant, plein de verve, fixé au milieu de nous et notre quasi concitoyen; je veux parler de M. Max Nordau. L'auteur de *Qu'est-ce que l'Art?* a mis largement à contribution l'auteur de *Dégénérescence*. Mais pourquoi hésite-t-il à prononcer le nom de ce précurseur? Serait-ce parce que M. Nordau l'a malmené naguère? N'approfondissons pas. Le point essentiel à retenir, c'est la haine vigoureuse de tous deux pour les plus fameux d'entre les coryphées de l'art nouveau : Ibsen et Mæterlinck, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Richard Wagner. En matière de peinture, les deux bêtes noires de Tolstoï sont Puvis de Chavannes et Bœcklin.

Si nous étudions par le menu la « Déclaration des Droits de l'Homme » formulée par le grand charmeur — j'allais dire le grand hypnotiseur — slave, un fait saute aux yeux : Tolstoï n'est rien moins qu'artiste. Ne consacre-t-il pas la moitié de son volume à se demander ce qu'est l'art? Pour se pénétrer de l'utilité de la mission de ce facteur illustre, s'il en fut, il lui faut de terribles efforts de méditation. Finalement, il y vient, par raisonnement, non par instinct. Nous avons donc affaire à un converti de la dernière heure, et ce sont les plus fervents. Jamais, au grand jamais, ce grand remueur d'idées n'a regardé un tableau, une statue, un palais ou un temple, voire une simple gravure; jamais son robuste cerveau ne s'est appliqué à analyser un marbre de Phidias ou de Michel-Ange, une Madone de Léonard de Vinci ou de Raphaël, un effet de clair-obscur de Rembrandt. Parler si longuement d'art, et ignorer à ce point les œuvres des artistes! Est-il surprenant que, conséquent avec lui-même, Tolstoï reconnaisse au premier venu, à un simple moujik, comme l'a spirituellement dit M. Robert Vallier[2], le droit de porter un arrêt sur n'importe quelle manifestation esthétique?

Pour faire pénétrer la notion d'art dans son crâne rebelle, Tolstoï s'est vu contraint d'éplucher les écrits des plus éminents comme des plus obscurs esthéticiens passés ou présents. Sous l'action de ces doctrinaires, il a fini par se mettre à l'aise et par s'épancher. En leur compagnie, il a appris à raisonner de tout *a priori*, sans avoir besoin de regarder par lui-même. Son éducation artiste, en effet, est des plus élémentaires, des plus indigentes. Il sème,

1. Traduction Wyzewa (Paris, Perrin, 1898), p. 152.

2. *La Réforme économique*, 1898, p. 606.

en se jouant, des erreurs grosses comme des cathédrales, se contredit d'une page à l'autre ; n'eussent été ses lueurs de génie, l'étude d'un tel amas d'idées insuffisamment mûries ou de paradoxes eût été intolérable. Au surplus, l'auteur de *Qu'est-ce que l'art?* ne manque pas d'une certaine force de dialectique, étant donné les pratiques d'un homme qui se pique d'être étranger à notre culture occidentale. Pour ma part, je soupçonne fort ce Slave de devoir à la généreuse initiation latine et aux humanités, conspuées par M. Jules Lemaître, plus qu'il ne se plaît à le reconnaître.

Ne vous y trompez pas, d'ailleurs : le prétendu ermite moscovite se tient jalousement au courant de nos toutes dernières nouveautés parisiennes; nos plaquettes les plus fugitives lui arrivent régulièrement par la poste ; et avec quelle hâte il s'empresse de les lire, de les commenter! Il en lit même trop — c'est du moins mon humble avis ; — à preuve l'indigeste salade dans laquelle il mêle toutes les doctrines d'esthétique professées avant lui. Il y associe la plus chétive brochure à des ouvrages faisant époque. Dans cette bibliographie à l'allemande, digne du *Journal de la Librairie*, ne cherchez pas la note pénétrante : ce ne sont qu'énumérations privées de commentaires. Mieux vaudrait citer moins et discuter davantage.

Nous étonnerons-nous si, impuissant à s'orienter dans un labyrinthe pour lequel aucune Ariadne ne lui a donné le fil conducteur, l'auteur de la *Sonate à Kreutzer* aboutit trop souvent au pessimisme, au pyrrhonisme au nihilisme? A l'en croire, si l'on exclut du domaine de l'art tout ce qu'en ont exclu les critiques des diverses écoles, rien ne reste plus, ou à peu près, pour constituer ce fameux domaine ; les diverses sectes d'artistes, comme les diverses sectes de théologiens, s'excluent et se nient les unes les autres[1]. — Encore une preuve de la défiance, je devrais dire de l'éloignement, de Tolstoï pour l'art. Supposez que l'un de nous n'ait pas le courage de lire son livre jusqu'au bout : eh bien ! il croirait que son programme consiste à détruire, non à édifier; qu'il reflète un esprit chagrin et amer, sans conviction, sans enthousiasme, nihiliste en un mot.

Aussi bien, Tolstoï a-t-il commis une impardonnable erreur en s'appliquant à lire tant de gros et nauséabonds in-quarto ou in-octavo, à commencer par celui de Baumgarten (1714-1762), « le fondateur de l'esthétique » : que ne s'est-il attaqué directement aux œuvres mêmes des artistes et à l'évolution des styles ! Pourquoi, quand l'histoire déroulait devant lui de si longues archives, n'a-t-il pas étudié, ne fût-

1. Traduction Wyzewa, p. 11-12

ce qu'un brin, les monuments de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, au lieu de s'en prendre uniquement au fatras accumulé par les critiques ! Que n'a-t-il daigné accorder un coup d'œil aux marbres accumulés dans nos musées européens, à commencer par celui de l'Ermitage! Il aurait épargné bien des contradictions au lecteur débonnaire. Il ne lui serait pas arrivé de déclarer que les sages anciens — Socrate, Platon et Aristote — n'admettaient que l'art religieux; qu'il s'est même trouvé des éducateurs de l'humanité — Platon, par exemple — et des nations entières — comme les mahométans et les bouddhistes — pour proscrire tout art.

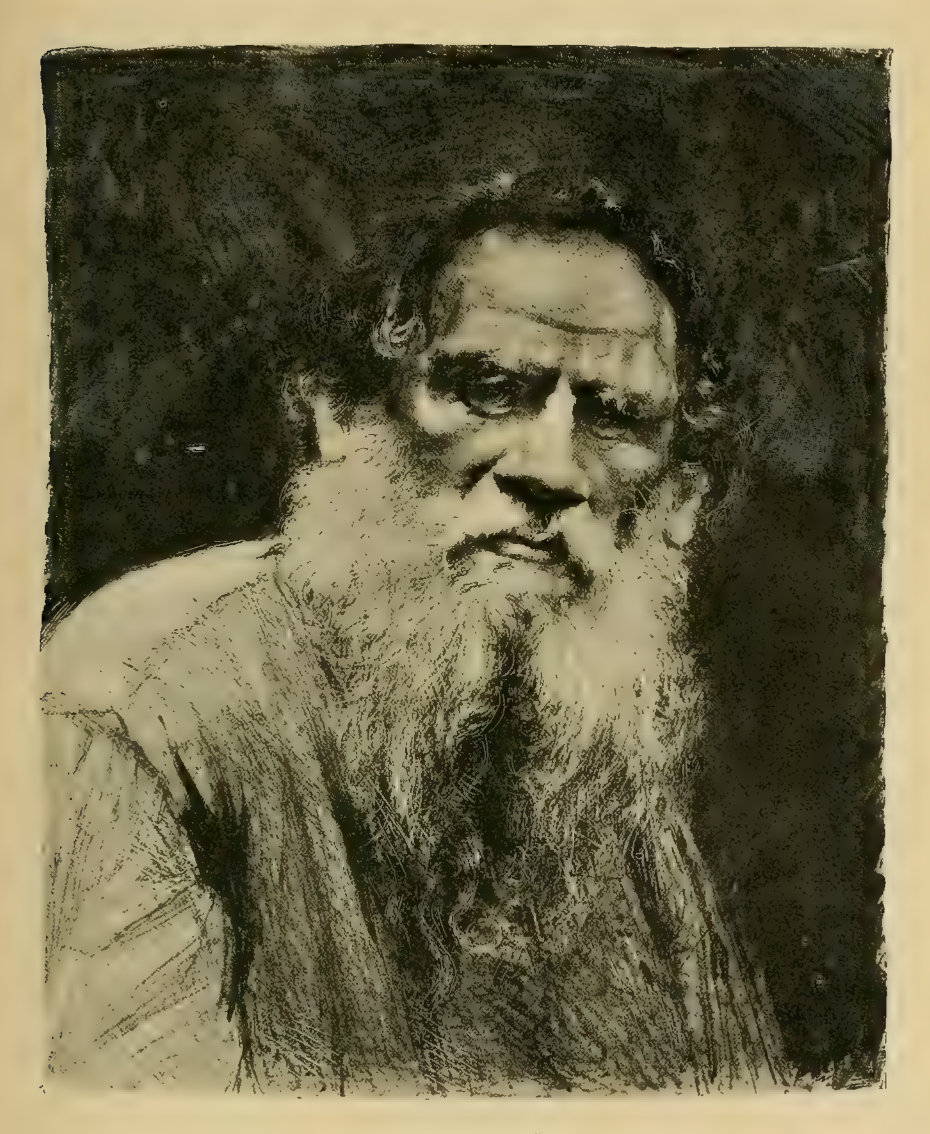
Voilà, certes, de la fantaisie et de la pire ! Se servir d'une boutade isolée de Platon pour affirmer que le grand philosophe grec a dénié à l'art le droit d'exister, alors que jamais écrivain n'en a proclamé en termes plus éloquents la mission éducatrice ! Proclamer, en face des marbres du Parthénon, de Delphes, d'Olympie, de Pergame, que les Grecs n'admettaient que l'art religieux ! Par bonheur, Tolstoï s'est chargé lui-même du soin de se réfuter. Quelques pages plus loin, il a imprimé que les Grecs considéraient comme le bon art celui qui traduit la joie et l'énergie de la vie, et comme le mauvais art celui qui exprime la mollesse ou la dépression ; que les Romains s'efforçaient de l'associer à la grandeur de leur empire, d'en faire l'emblème du sacrifice du bien-être personnel au profit du bien de la nation, etc. (p. 65-66).

Soutenir que les mahométans, qui nous ont légué tant de merveilles d'ornementation, en Perse, en Égypte, en Tunisie ; en Algérie, en Espagne, ont proscrit tout art ! Voilà bien encore une hérésie. Pour ce qui est des bouddhistes, que Tolstoï se transporte donc au musée Cernuschi : il y verra s'il a affaire à des iconophobes ! Bref, à tout instant, l'étude, fût-ce la plus superficielle, des œuvres d'art aurait montré à l'illustre penseur russe qu'il ne faut pas trop prendre au pied de la lettre les déclarations de foi des esthéticiens. Sans cesse, sous n'importe quelle latitude, les mœurs et les instincts ont réservé à l'art la place qui lui revient de droit, alors même que les croyances religieuses proscrivaient, comme chez les Hébreux ou les mahométans, la reproduction des êtres animés.

Pour amener Tolstoï à choisir l'art comme pierre angulaire de l'édifice nouveau du nouvel âge d'or, il n'a fallu rien moins que la soif d'apostolat — je serais tenté de dire de martyre — dont est dévoré

1. Traduction Wyzewa, p. 60.

ce néophyte, rien moins que l'intensité de son rêve humanitaire. Mais aussi, avec quelle conviction n'investit-il pas les artistes de la mission la plus haute : celle de transporter du domaine de la raison



LÉON TOLSTOÏ

D'après la lithographie originale de M. Henri Lefort.

dans celui du sentiment cette vérité : que le bonheur des hommes consiste dans leur union ! « L'art seul, proclame-t-il, pourra fonder, sur les ruines de notre régime présent de violence et de contrainte, le royaume de Dieu, qui nous apparaît à tous comme l'objet le plus

haut de la vie humaine. La tâche de l'art véritable, enfin, est aujourd'hui de réaliser l'union fraternelle des hommes[1] ».

Dans ce pandémonion, où il n'y a point de place pour l'art byzantin, populaire entre tous, et où l'art de la Renaissance est foulé aux pieds, seul l'art chrétien primitif apparaît sous son jour véritable. En homme d'esprit, — je devrais dire en homme de génie qu'il est, — Tolstoï montre comment s'est formé le christianisme d'Église, « plus voisin du paganisme que de la doctrine du Christ », un christianisme admettant une hiérarchie céleste pareille à la mythologie païenne. Ce christianisme, à l'entendre, était inférieur à la conception que se faisaient de la vie des Romains tels que les stoïciens ou l'empereur Julien; mais c'était toujours une doctrine supérieure à l'ancienne adoration des dieux, des héros, des bons et des mauvais esprits; « cet art, malgré qu'il reposât sur une perversion de la doctrine du Christ (c'est Tolstoï qui parle), n'en était pas moins un art véritable, puisqu'il répondait à la conception religieuse des hommes parmi lesquels il se produisait[2] ».

Conversion touchante que celle de cet iconoclaste transformé en ardent champion des images! Félicitons-nous de voir un si libre et suggestif esprit reconnaître dans l'art un des moyens qu'ont les hommes de communiquer entre eux, ou proclamer que, si nous n'avions pas la capacité de connaître les pensées conçues par les hommes qui nous ont précédés et de transmettre à autrui nos propres pensées, nous serions comme des bêtes sauvages. Tolstoï se rencontre même, à son insu, avec Proudhon, quand il déclare que « toute existence humaine est remplie d'œuvres d'art, depuis les berceuses, les danses, la mimique et l'intonation, jusqu'aux offices religieux et aux cérémonies publiques[3] ».

Les moyens d'action une fois constatés, rien n'est urgent comme de formuler un programme. Indiquez-nous bien vite, me crie le lecteur, la panacée vantée ou chantée par le nouvel Esculape! Ici, et j'en suis au désespoir, Tolstoï amoncelle utopie sur utopie. Ne débute-t-il point — la belle entrée en matière ! — par nier la nécessité

1. Traduction Wyzewa, p. 267-268.

2. Traduction Wyzewa, p. 68.

3. Le rapprochement est curieux: « Toute la vie, écrit Proudhon, va s'envelopper d'art: naissance, mariage, funérailles, moissons, vendanges, combats, départ, absence, retour, rien n'arrivera, rien ne se fera sans cérémonie, poésie, danse ou musique (*Du Principe de l'Art*). »

de la tradition ! A ses yeux, une œuvre d'art n'a de prix qu'autant qu'elle communique à l'humanité quelque impresssion originale. « De même qu'une pensée — je cite textuellement — n'a de valeur que quand elle est nouvelle et ne se borne pas à répéter ce que l'on sait déjà, de même une œuvre d'art n'a de valeur que quand elle verse dans le courant de la vie humaine un sentiment nouveau grand ou petit [1] ».

Quelle méconnaissance profonde des conditions de cet art populaire dont Tolstoï prétend servir la cause !

L'enseignement ne lui est pas moins en horreur. Écoutons ses blasphèmes : « En peinture, on leur apprend surtout à dessiner et à peindre d'après des copies et des modèles, et à dessiner et à peindre comme ont dessiné et peint les maîtres antérieurs ; à représenter le nu, c'est-à-dire ce qu'on voit le moins dans la réalité, et ce que l'homme occupé de la réalité a le moins l'occasion de peindre. Quant à la composition, on l'enseigne aux jeunes gens en leur proposant des sujets pareils à ceux qui ont été traités déjà par des maîtres célèbres [2] ».

Comment un esprit si ouvert n'a-t-il pas deviné que, si les artistes ambitionnent de se faire entendre du peuple, il est indispensable qu'ils lui parlent une langue acceptée de tous, une langue changeant le moins possible ? La spontanéité de l'émotion, voilà ce qui caractérise les virtuoses, ce produit des époques de décadence ; la fermeté et la stabilité des idées, des symboles et, dans une certaine mesure aussi, du style, telle est la pierre de touche de l'art populaire : en Égypte et en Grèce, chez les Latins du moyen âge, aussi bien que chez nos contemporains, les fabricants d'icones de Kiev, du Vatopédi ou des Météores. Quant aux raffinés d'aujourd'hui, c'est à qui écartera le plus le *profanum vulgus*. Jamais encore la mode — et par là j'entends n'importe quelle manifestation du goût — n'a changé si vite. A peine le critique a-t-il le temps d'en saisir les évolutions que déjà elle n'est plus. Au peuple, au contraire, il

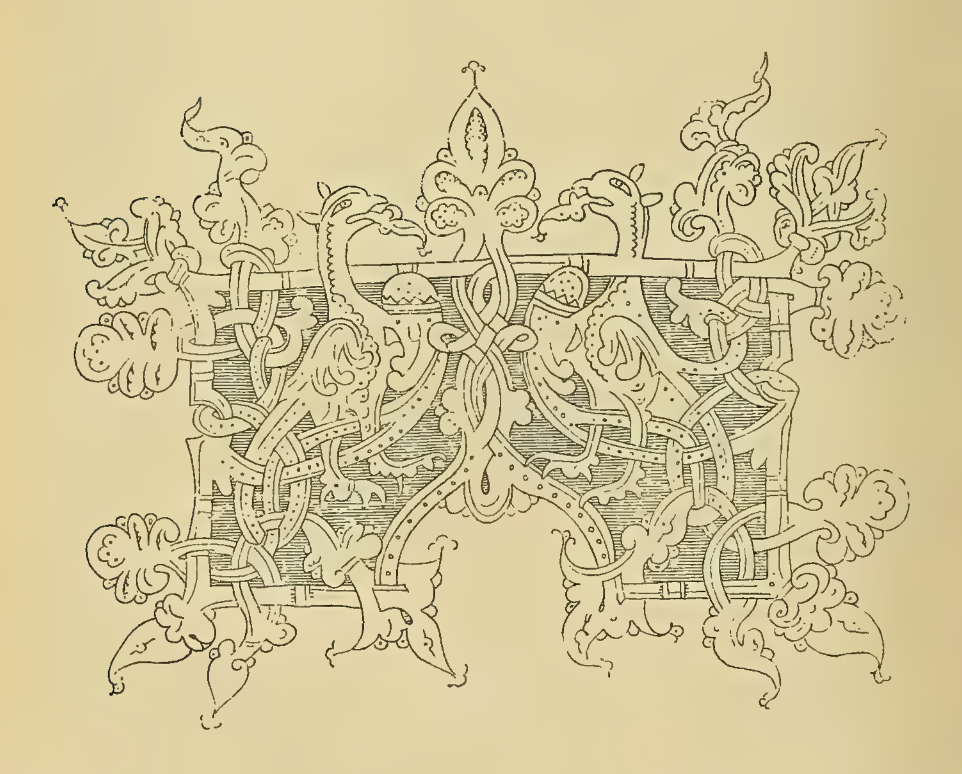
1. Traduction Wyzewa, p. 89. « Combien Proudhon n'a-t-il pas été mieux inspiré en proclamant que le génie n'est pas un homme, que c'est une légion, qu'il a ses précédents, sa tradition, ses idées faites et lentement accumulées, ses facultés agrandies et rendues plus énergiques par la foi intense des générations ! « Le génie », ajoute le puissant penseur, « a son compagnonnage, ses courants d'opinion ; il ne reste pas seul dans un égoïsme solitaire ; c'est une âme multiple, épurée et fortifiée pendant des siècles par la transmission héréditaire. » (*Du Principe de l'Art*, p. 67.)

2. Traduction Wyzewa, p. 156.

faut la fixité; les idées mettent beaucoup de temps à pénétrer dans son cerveau, mais une fois qu'elles y sont ancrées, elles y vivent indéfiniment.

C'est parce que je me flatte d'avoir dégagé, grâce à mon expérience professionnelle, quelques-unes des lois formulées — un peu confusément — par l'illustre auteur de *Guerre et Paix*, que je prends la liberté de lui soumettre ces très indépendantes, mais très sympathiques remarques. Il est impossible désormais aux artistes, aux esthéticiens, aux éducateurs, aux législateurs même, de ne pas tenir compte du livre si incohérent et si suggestif qui s'appelle : *Qu'est-ce que l'Art?*

EUGÈNE MÜNTZ





LE PORTRAIT SUPPOSÉ DE CÉSAR BORGIA

ATTRIBUÉ A RAPHAËL



E qui frappe à première vue, lorsqu'on étudie de près le jeune monstre, c'est la verve et le naturel qu'il met à ses crimes. Rien de forcé ni de théâtral ; son ambition a l'élan d'un appétit carnassier, son astuce même tient de cette acuité de flair et d'ouïe dont la nature a doué les fauves. Tel nous le montre le grand portrait que l'on voit de lui au palais Borghèse... La main sur son poignard, tenant de l'autre une de ces boules d'or qui servaient à contenir des parfums, il vous regarde en face, avec une sérénité impassible. Ce n'est point la haine ni la colère qu'exprime ce regard, mais la volonté : une volonté fatale, inflexible, tendue comme un glaive, et dont l'imagination pénétrée sent, en quelque sorte, la pointe et le froid. L'art s'est rarement assimilé la vie à un degré plus intense. L'homme est là, enchâssé tout vif dans le panneau de cèdre, comme un oiseau de proie cloué sur une porte... »

Ainsi parlait Paul de Saint-Victor[1], il y a trente ans environ. Le portrait grandiose et troublant, sur l'émail profond duquel d'autres poètes encore à leur façon, un Michelet, un Quinet, ont cherché les traits du sombre duc de Valentinois, est cependant resté, pour les historiens de l'art, une obsédante énigme.

1. *Hommes et Dieux,* p. 150.

Ni les archives du Vatican, ni celles de la famille Borghèse, n'ont permis jusqu'ici de retrouver l'origine précise de cette admirable peinture. Le seul document qui la mentionne est de date fort récente : c'est l'inventaire des collections de Camille Borghèse, époux de Pauline Bonaparte, inventaire dressé à la chute de l'Empire, lorsque le possesseur de tant de richesses les enleva de l'hôtel qu'il habitait à Paris, pour les installer dans son palais de Rome. Aujourd'hui, l'œuvre est rentrée derechef en France, en passant dans les collections sans prix du baron Alphonse de Rothschild; elle a reçu les soins les plus scrupuleux et retrouvé un éclat nouveau [1] : elle n'en reste pas moins mystérieuse comme une page de Machiavel.

Charles Yriarte l'a dit ici même en 1887 [2], au cours de ses recherches sur *Les Portraits de César Borgia :* la double tradition persistera sans doute, mais la science a élevé contre elle de sérieuses objections, en se refusant et à sanctionner l'identité du modèle et à reconnaître la main de Raphaël dans le célèbre portrait. Yriarte a relevé les objections de ses devanciers par le détail, et l'on sait qu'elles sont décisives en ce qui concerne le nom du personnage; pour le nom du peintre, c'était alors celui du Bronzino qui obtenait les meilleurs suffrages. De nos jours, le nom de Sébastien del Piombo a été plus d'une fois proposé, comme il l'a été devant deux ou trois autres chefs-d'œuvre dont la noblesse anonyme est de premier rang. La perfide effigie ne saurait, en ce cas non plus, être celle du Prince; mais, du moins, l'œuvre se trouverait replacée sous une des plus hautes invocations de l'histoire de l'art.

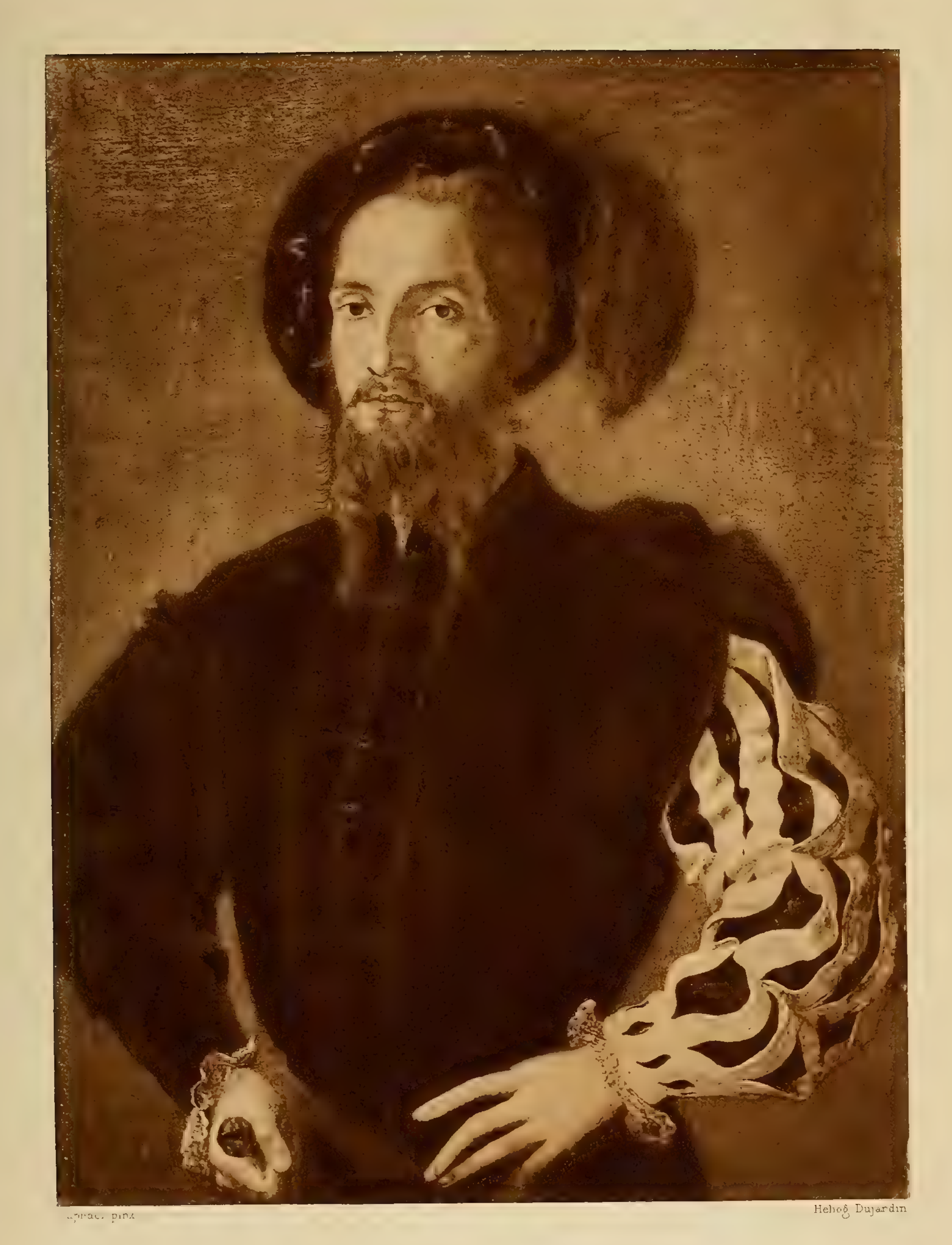
D.

1. Le peintre s'est malheureusement servi d'un panneau de peuplier, sans se soucier des nœuds qui abondaient. On avait déjà dû, à une date ancienne, renforcer le panneau par deux traverses grossières qui lui donnaient au revers l'aspect d'un ais de vieille porte. Il advint fatalement, les vers aidant, que la peinture se souleva par places; la préparation elle-même ne tarda pas à se détacher du subjectile qui s'effritait peu à peu.

Il n'y avait pas à hésiter : il fallait procéder au transfert sur toile. Le baron de Rothschild en décida judicieusement ainsi, alors que l'épiderme de la peinture était encore intact, et confia la délicate opération du rentoilage à M. Bouvard, qui s'est acquitté avec plein succès de sa mission en 1895.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXVI, p. 196 et 296.



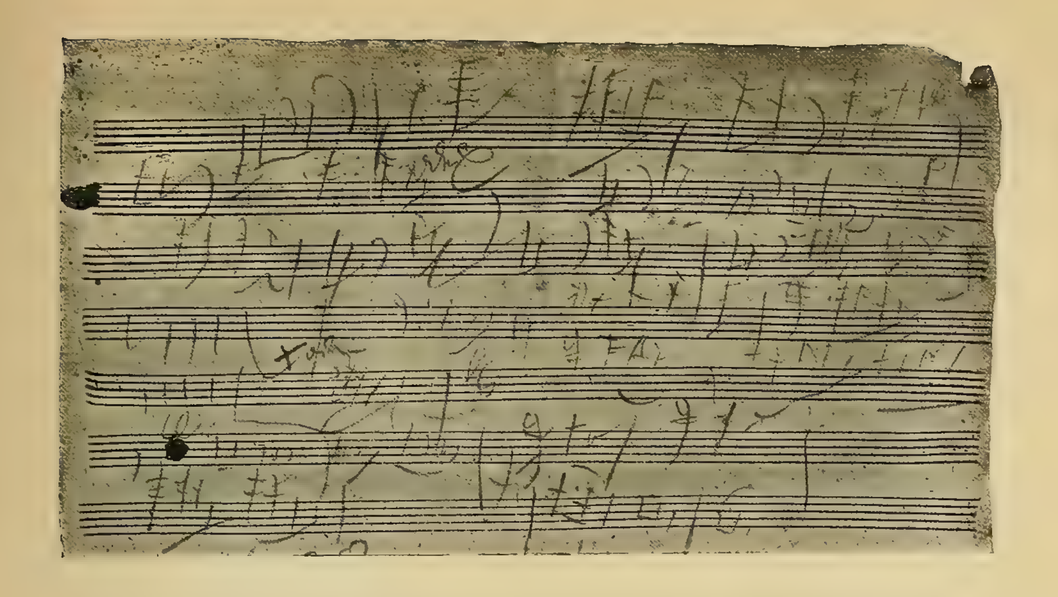


[illegible] pinx. Héliog. Dujardin

CÉSAR BORGIA

(Collection de M. le baron A. de Rothschild.)

Gazette des Beaux Arts Imp. Fat. Mog...



« FIDELIO »



ARMI les admirateurs les plus convaincus de la partition de *Fidelio,* il s'en trouve un grand nombre qui déplorent encore que Beethoven ait fait preuve d'un goût si malheureux dans le choix de son sujet. Ils ne comprennent guère qu'une donnée sombre, monotone, absolument dépourvue de mouvement extérieur, ait pu tenter ce grand maître. Ils attribueraient volontiers à son manque d'éducation générale la passion que lui avait inspirée ce médiocre mélodrame. Pourtant Beethoven se montra toujours très difficile à satisfaire en matière de librettos. *Fidelio* est son unique opéra. Ce n'est pas le seul qu'il ait entrepris de composer ; si, plus tard, il renonça au *Macbeth* que lui proposait le poète de Collin, s'il abandonna le projet de mettre en musique le *Bacchus* ou le *Romulus* de son ancien collaborateur Treitschke, s'il se lassa de la *Mélusine* de Grillparzer avant même d'en avoir rien esquissé, nous devons conclure de ces hésitations et de ces répugnances que de tels scénarios manquaient, à son point de vue, de quelque vertu essentielle. C'est que le mérite littéraire ou l'intérêt poétique et scénique

n'était pas, à ses yeux, ce qui importait le plus. C'est qu'il cherchait, dans un texte d'opéra, quelque chose que, sans doute, il ne trouva pas en ceux-ci, et qu'il avait reconnu dans celui de *Fidelio*, avec la sûre intuition du génie : l'intensité de la vie musicale qu'il contenait en puissance.

La donnée de *Fidelio* est, en effet, très riche d'éléments lyriques, et l'on s'expliquera qu'elle ait été l'objet de la prédilection de Beethoven, en considérant que la faiblesse même du texte et le manque de variétés des épisodes rejetaient, ici, le drame tout entier dans la musique. Que la logique fît défaut au poème, que la mise en œuvre en fût assez malhabile : en vérité, peu importait au maître ; il ne voulut apercevoir que la beauté psychologique de l'action. Celle-ci, très réelle, répondait à merveille à la haute idée qu'il se faisait de l Art et de l'Amour : l'un ayant mission d'ennoblir, d'épurer, de garder, même au théâtre, une dignité souveraine, susceptible d'élever les âmes, l'autre ne devant être que l'expression idéale et chaste des sentiments les plus sublimes que l'homme puisse concevoir : dévouement porté jusqu'à l'oubli de soi-même, fidélité gardée jusque dans la tombe.

Il est donc, en somme, presque heureux que *Fidelio* soit un sujet admirable et un méchant livret. Si Bouilly, l'auteur de la version primitive, avait eu le génie de Shakespeare, il n'aurait laissé à faire, aux trois compositeurs qui se sont partagé l'honneur de traiter son opéra, en français, en italien et en allemand, que des entr'actes et des mélodrames. Au lieu de cela, cet excellent parolier, ayant imaginé une intrigue puérile et compliquée, se préoccupa de la disposer en airs, duos, trios et quatuors, à la mode ordinaire des opéras, bien persuadé, sans doute, qu'il avait, de la sorte, épuisé la matière et qu'il ne restait à Gaveaux, son collaborateur, qu'à renforcer de musique cette tragique anecdote pour que tous deux eussent dit leur dernier mot. *Léonore* ne fut ainsi qu'un mauvais libretto, jusqu'au moment où, traduit en italien et mis en musique par Paër, Beethoven l'entendit à Vienne et en découvrit la beauté. Il eut la révélation soudaine du drame profond, éternellement humain, qui se jouait devant lui, par delà le sens des mots et des notes, de ce drame *musical* dont ni le librettiste ni le musicien ne semblaient avoir eu conscience. Il éprouva alors le désir ardent, impérieux, de lui donner une voix. Dans l'enthousiasme où le plongea sa découverte, on sait le mot célèbre dont il apostropha Paër ébahi : « Cher ami, votre opéra est admirable ! Il faut absolu-

ment que je le mette en musique. » Ce n'était pas là une simple boutade. L'intrigue, combinée par Bouilly, avait trouvé son Shakespeare.

* * *

C'est en l'année 1804 que Beethoven entreprit la composition de son opéra. C'était la première fois, si l'on néglige le ballet de *Prométhée*, qu'il abordait le théâtre. Tout son effort, jusque là, s'était porté sur la musique instrumentale ; mais il avait déjà produit, en ce genre, assez de beaux ouvrages pour que le public viennois attendît comme un événement son premier essai de musique dramatique. Le maître achevait alors de vivre ce qu'on peut nommer la période sociable de son existence : bien que la cruelle infirmité qui devait, par la suite, le séparer du monde des vivants lui eût déjà fait éprouver ses premières atteintes, il semblait s'être remis du choc terrible produit par sa première apparition. Les pages admirables et désespérées du testament d'Heiligenstadt, dans lesquelles il adressait à ses amis de si déchirants adieux, étaient déjà vieilles de deux ans. La soif de créer l'avait repris, en même temps que l'espoir de guérir ; un univers nouveau de formes musicales s'agitait en lui. Cette période, en effet, marque la date d'une transformation complète de son style : elle inaugure ce qu'on appelle sa seconde manière. Il suffit, pour se rendre compte de la fermentation d'idées qui y correspond, de jeter un coup d'œil sur le livre d'esquisses dont le maître s'est servi, depuis la fin de 1803 jusqu'au printemps de 1804. Ce cahier, publié et commenté par Nottebohm, contient l'ébauche des cinq premiers morceaux de *Léonore*. Mais ce n'est là qu'une faible partie des travaux auxquels il est consacré. Nous y trouvons



BEETHOVEN
Lithographie de F. L'Anglois, d'après un dessin anonyme.

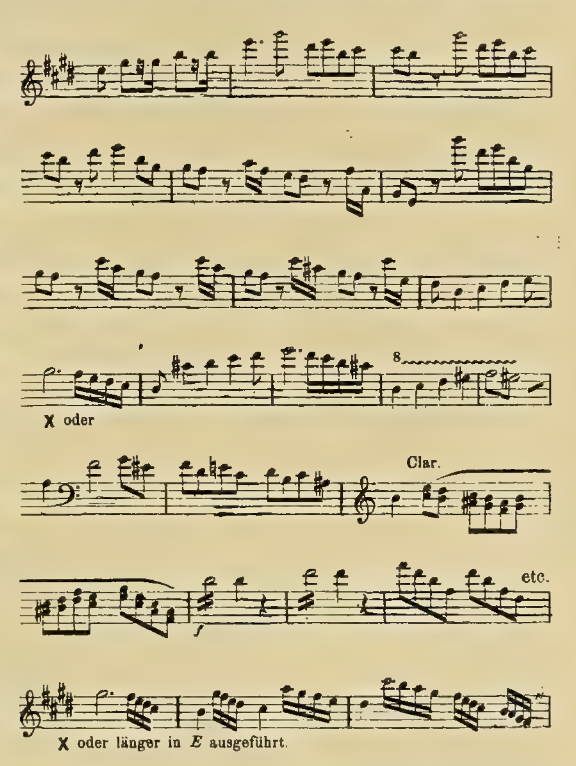
encore, outre des indications pour de petites pièces de chant et de piano, les esquisses de la Symphonie héroïque tout entière, celles de passages des deux premiers morceaux de la Symphonie en *ut mineur*, du Concerto de piano en *sol majeur*, du triple Concerto op. 56 et de la Sonate de piano op. 53 !

Cependant, *Fidelio* ne revêtit pas d'abord la forme sous laquelle nous le connaissons. Il est peu d'ouvrages auxquels Beethoven ait davantage travaillé, à différentes reprises, et cela à des dates assez espacées. Il ne le remania pas moins de deux fois en entier, sans compter les quatre ouvertures. La première version, en trois actes, fut écrite sur un texte que le poète viennois Sonnleithner avait imité assez fidèlement du libretto italien dont Paër avait fait la musique. Un certain nombre de morceaux de la rédaction définitive ne se rencontrent ni dans la première, ni dans la seconde. Le peu de faveur dont *Fidelio* jouit tout d'abord fut la cause de ces refontes successives. Beethoven, en reprenant son opéra, en 1806 et en 1814, le perfectionna singulièrement, par des additions et des suppressions judicieuses. Il affirmait ainsi l'importance qu'il attachait à son œuvre et la faisait bénéficier de tout le progrès accompli dans les dix dernières années qui s'étaient écoulées depuis son premier travail. Car, en ces dix ans, le maître s'était avancé à pas de géant sur la route qui le menait de la Symphonie héroïque à la neuvième Symphonie !

Fidelio n'appartient pas, comme les ouvrages de Gluck, au genre français de la *tragédie en musique*, non plus qu'à celui de l'*opera seria*, auquel on peut rapporter la plupart des compositions théâtrales, allemandes ou italiennes, de la fin du XVIII[e] siècle. Il faut le ranger dans la catégorie des *pièces avec chant*, très goûtées du public français, productions dans lesquelles le sujet n'était pas forcément de demi-caractère, comme on le pourrait croire, mais tournait souvent au mélodrame ou à la comédie larmoyante. Une grande partie du répertoire de Cherubini, de Berton, de Lesueur et autres maîtres du commencement du siècle est de cet ordre. En Allemagne même, la *Flûte enchantée*, pièce comique et symbolique d'une espèce très particulière, était conçue dans la même forme. Après *Fidelio*, le populaire et romantique *Freischütz* présente un mélange semblable de morceaux de musique et de dialogues.

Cette combinaison de chant et de *parlé*, dont la valeur esthétique peut prêter à la discussion, présente néanmoins certains avantages. Dans le cas spécial qui nous occupe, c'était la plus heureuse

qu'on pût adopter. Tout ce que le poème renferme de convention théâtrale et de prosaïsme passe rapidement dans les phrases banales du débit ordinaire, qui devient ainsi une sorte de notice explicative, nécessaire, des fragments réservés à la musique. Ceux-ci, conçus sur des paroles non moins quelconques, développent les moments lyriques de l'action et, par suite, la transposent dans un monde supérieur, car, de cette action, la musique exprime non plus l'aspect accidentel et transitoire, mais le caractère permanent et absolu ; elle la recrée dans le domaine de la symphonie, l'élargit en un drame de sentiment pur, et lui prête sa signification propre, en dehors et au-dessus des faits, jusqu'à lui donner un sens purement humain, universel. Il suffit, pour se convaincre de ceci, d'écouter une des trois grandes ouvertures qui servent de préface à *Fidelio*.



ÉBAUCHE D'UNE 5e OUVERTURE DE « LÉONORE » (FRAGMENT)[1]

C'est donc là une œuvre dans laquelle le contenu intime du sujet est exprimé d'une façon toute musicale. Par suite, nous sommes très loin, ici, du *Credo* artistique de Gluck et de ses disciples : les *tragédies lyriques* de ceux-ci ne nous offrent qu'une admirable application de la dynamique sonore au sens littéral de la déclamation ; elles expriment le drame tout entier, mais n'expriment que lui. Leurs partitions sont, le plus souvent, la mise en pratique du principe formulé par l'auteur d'*Alceste*, suivant lequel la musique doit être au poème ce que la couleur est au dessin dans un tableau. De rares exceptions (le second acte d'*Orphée*, par exemple) ne font que confirmer la règle.

Dans *Fidelio*, au contraire, comme dans *Don Juan*, la musique

1. Transcription du fac-similé de la page 135.

se libère du sens immédiat des paroles. Elle édifie un drame au-dessus du drame, de sorte que ce qui se passe sur la scène n'est plus que l'ombre de l'action, une sorte de chiffrage vulgaire, d'écriture démotique des passions et des caractères. Cette musique ne se rattache plus à l'affabulation que par des liens subtils, semblables à ceux qui unissent la raison pure à la raison suffisante. Elle ne conserve des théories expressives de Gluck que les données les plus générales, les plus assimilables à son régime de haute liberté : convenance de la mélodie aux paroles, choix de rythmes et de modes appropriés aux sentiments, gradation délicate dans l'usage des ressources instrumentales, etc. En cela, l'opéra de Mozart et de Beethoven nous conduit directement au drame musical de Wagner.

Mais si l'ancienne division d'une œuvre en récitatif sec ou en parlé, et en morceaux proprement dits, avait cette propriété de reléguer hors de la musique tout ce qui n'était pas essentiellement musical, elle portait en elle-même un grave inconvénient : l'effet disparate produit par l'alternance du chant et de la récitation, ou déclamation notée. On obvia à ce défaut en imaginant le récitatif *obligé :* celui-ci était souligné par un accompagnement instrumental plus riche ; toutefois cette forme musicale fut toujours réservée aux situations tragiques ou passionnées, ceci jusqu'au drame lyrique récent, qui a fait du récitatif obligé la base de tout son système, en l'appliquant indistinctement à toutes les parties d'un poème.

Dans l'ancien théâtre musical, au contraire, ce genre de récit ne forme qu'une transition entre le récitatif ordinaire et la mélodie chantée. Aussi ne fait-il qu'atténuer le manque d'unité qui résulte de leur succession, sans l'amender complètement. On en trouve de beaux exemples dans *Fidelio* même, ainsi que dans *Don Juan*. Mais, comme je l'ai dit, dans ces ouvrages l'action matérielle, visible, est dans un rapport tel avec le drame exprimé par la musique, qu'il reste à savoir jusqu'à quel point il n'est pas nuisible à leur beauté supérieure de tenter de les fusionner davantage. Dans *Don Juan*, les récitatifs qui expriment cet état neutre, pour ainsi dire, existent, écrits par Mozart. Dans *Fidelio*, ils sont remplacés par le plat dialogue que nous savons. Il s'ensuit que chaque commencement de morceau accuse, avec un relief admirable, la différence qui sépare deux états de sentiments presque opposés. Les récitatifs, adroits et sobres, écrits par M. Gevaert, qu'on chante à l'Opéra-Comique atténuent cette différence ; dans l'espèce, et pour les raisons que je donnais plus haut, je ne crois pas que ce rapprochement de la

maussade pièce de Bouilly et du drame musical auquel elle sert de prétexte soit un bien. Cette transformation produit un résultat analogue à celui que donnerait la métamorphose des rapides récitatifs de *Don Juan* en autant de récitatifs obligés. Si bien que ceux-ci fussent traités, ils ne pourraient que ralentir l'allure de la partition et enlever à la musique quelques-uns de ses caractères essentiels.

*
* *

La première représentation de *Fidelio* fut donnée le 20 novembre 1805, dans des conditions aussi défavorables que possible, au moment de l'occupation française, alors que la ville de Vienne était désertée par toute la haute société. L'ouvrage n'eut pas plus de trois représentations consécutives et la critique fut extrêmement dure pour Beethoven : le journal de Kotzebue, *Der Freimuthige*, la *Gazette du monde élégant*, la *Gazette générale de musique*, se bornèrent à l'exécuter en peu de lignes, lui reprochant avec un bel ensemble l'allure tourmentée de sa mélodie, sa bizarrerie harmonique et le manque d'effet scénique de sa partition. Rien de ce qui nous émeut dans l'œuvre du maître ne trouva grâce devant ces terribles censeurs ; la *Gazette générale de musique*, journal de spécialistes pourtant, déclara même le chœur des prisonniers « complètement manqué » ! On s'explique que Beethoven ait ressenti une profonde humiliation de tant d'injustice. Il exprima sa rancœur d'une manière énergique, lors d'une visite que lui fit le fameux violoniste Baillot. Celui-ci le rencontra dans la salle basse d'une auberge. Un valet d'écurie ronflait dans un coin. Beethoven, au cours de l'entretien, fit part à Baillot de son découragement, puis, soudain, lui désignant le rustre : « Tenez, je voudrais être aussi bête que ce gaillard-là ! »

L'année suivante, cependant, le baron Braun, directeur du théâtre *An der Wien*, résolut d'en appeler du jugement hâtif qui avait condamné *Fidelio*. Les amis du maître se concertèrent pour obtenir de lui des remaniements qu'il n'accorda pas sans lutter avec désespoir. Il s'y résolut néanmoins, et *Fidelio*, repris le 29 mars 1806, reçut, cette fois, un tout autre accueil. La version qui fut alors exécutée nous a été conservée ; le célèbre musicographe Otto Jahn, qui fit d'intéressantes études comparatives sur les différentes rédactions de l'œuvre, a publié, chez Breitkopf et Härtel, ce deuxième arrangement de *Léonore*. Ce fut pour cette reprise que Beethoven retoucha la première ouverture et lui donna une ampleur de développement qu'elle ne possédait pas dans le texte primitif. Cette ouver-

ture, qui porte, par suite de confusions établies par les éditeurs, le numéro 3, est donc en réalité la seconde. Celle qui porte aujourd'hui le numéro 2 est la première que Beethoven ait écrite. Quant à l'ouverture désignée comme première, qui porte le numéro d'œuvre 138, elle ne fut composée qu'en 1807 : c'est la véritable ouverture numéro 3.

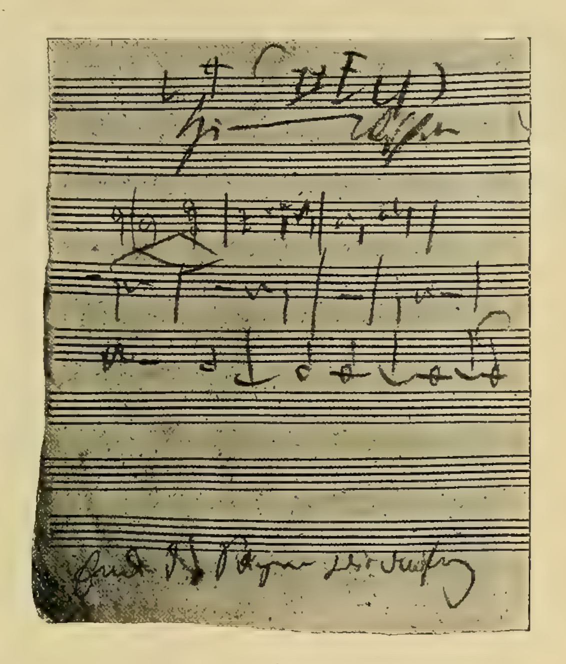
En 1814, Beethoven reprit pour la dernière fois ses travaux sur *Fidelio*. La direction du théâtre *An der Wien*, mettant à profit le succès obtenu par ses productions symphoniques d'alors, la *Bataille de Vittoria* entre autres, songea à reprendre l'opéra injustement oublié et chargea le régisseur du théâtre, Treitschke, de revoir l'adaptation de Sonnleithner. Il résulta de ce travail une réfection très importante de l'ouvrage, qui prit alors la forme sous laquelle nous le possédons aujourd'hui. Les morceaux supprimés en 1806 furent remplacés. Les deux finales furent l'objet de très sérieuses additions. L'air de Florestan dans la prison fut entièrement récrit. Nous donnons ici deux spécimens des esquisses de Beethoven pour sa nouvelle partition. Ce sont des feuilles détachées que le maître emportait en promenade et sur lesquelles il crayonnait à la hâte ses inspirations. La première, qui figure en tête de cet article, se rapporte à l'ouverture : elle montre qu'à l'origine Beethoven voulait reprendre l'ouverture de 1807 et la récrire dans le ton de *mi majeur* au lieu du ton d'*ut*. S'il avait achevé ce travail, nous eussions possédé cinq ouvertures pour le même ouvrage ! Mais il abandonna cette idée et composa l'ouverture en *mi majeur* qui est connue aujourd'hui sous le titre d'ouverture de *Fidelio*. Le second fragment dont nous donnons la reproduction est une ébauche ayant trait à la fin de l'air de Florestan. Ces documents nous ont été communiqués par M. Charles Malherbe, qui a bien voulu les tirer pour nous de sa riche collection d'autographes musicaux.

Ce fut le 23 mai de cette année 1814 que *Fidelio* prit définitivement sa revanche. Cette fois, le succès fut éclatant, unanime et dédommagea le maître de la manière la plus complète. Depuis lors, l'ouvrage s'est répandu dans toute l'Allemagne ; il fait aujourd'hui partie du répertoire des scènes musicales de l'Europe entière. Il fut joué en France, pour la première fois, en 1827, par une troupe allemande dont faisait partie la célèbre Schrœder-Devrient.

*
* *

Il me reste à dire quelques mots de la récente exécution de *Fidelio* dans la nouvelle salle de l'Opéra-Comique.

Tout d'abord j'ai regretté, pour les raisons que je donnais tout à l'heure, qu'on n'eût pas conservé à la mise en valeur d'un tel chef-d'œuvre tout le caractère d'authenticité désirable. J'ai déploré que la gradation de sentiments, si bien ménagée, qui résulte de la succession des morceaux, eût disparu par suite de la scission de chaque acte en deux. Et, si sobrement écrits, si discrets que soient les récitatifs de M. Gevaert, je n'ai pu m'empêcher de trouver que, par instants, ils tenaient encore trop de place. Les traditions de l'Opéra-Comique ne s'opposaient nullement, je crois, à ce qu'on fît du texte de Treitschke une adaptation assez littéraire pour qu'on pût la réciter.



ESQUISSE POUR L'AIR DE FLORESTAN

Autographe de Beethoven.
(Collection de M. Charles Malherbe.)

Il me semble bien, en revanche, que jamais Mme Rose Caron n'a fait de création plus complète que celle du personnage de Léonore. L'accent de sa voix si pénétrante, d'un charme étrange et comme maladif, se prête à merveille aux inflexions les plus diverses : crainte, espoir, mélancolie, fierté douloureuse, joie extatique ; toute la série des émotions éprouvées par l'héroïne dans sa douloureuse ascension vers la lumière, toutes les nuances de sentiment dont se compose cette dramatique figure, l'une des plus belles, l'une des plus typiques qui soient au théâtre, tout, jusqu'aux intentions les plus délicates du maître, Mme Caron l'a saisi et exprimé avec l'autorité d'une grande artiste. Ajoutons à cela que le travesti lui sied à ravir et qu'elle le porte avec une aisance et une distinction parfaites.

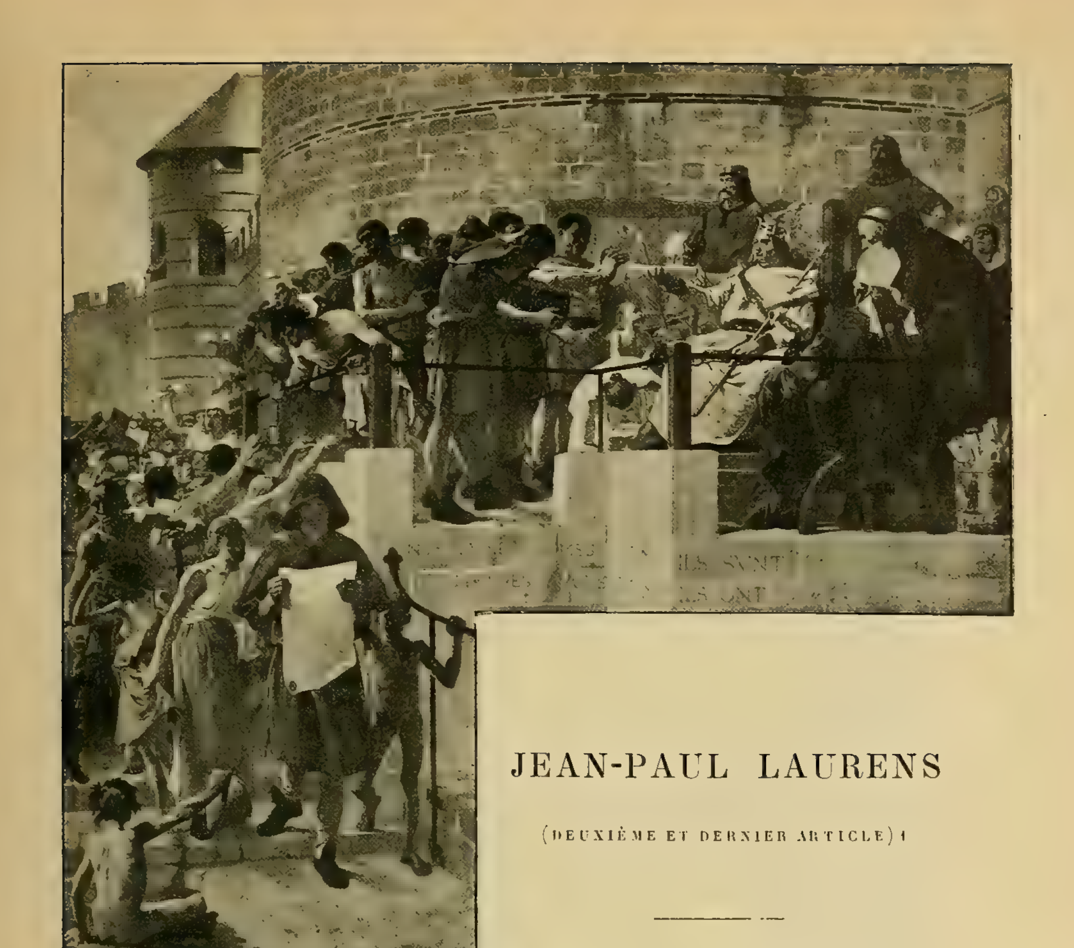
Il faut citer encore M. Beyle, dans le rôle de Rocco : il le met bien en valeur et fait adroitement ressortir le caractère de rudesse, tempérée de bonhomie, que la musique compose au personnage sur les paroles insignifiantes que lui prête le livret.

M. Vergnet ne tire pas grand parti de l'air si beau de Florestan et paraît fort embarrassé de recouvrer la liberté au dernier tableau ; mais il lui reste encore quelque chose de sa jolie voix d'antan. M. Carbonne et Mlle Laisné font un Jacquino et une Marcelline suffisants, sans plus. Même dans les parties de demi-caractère d'une telle œuvre, il faut une largeur de style à laquelle le répertoire habituel du théâtre les a sans doute mal préparés. On en peut dire autant des chœurs, qui chantent l'admirable, le grandiose finale comme une strette quelconque d'opéra-comique.

L'orchestre, par contre, est excellent, et relève sensiblement le niveau général de l'interprétation. C'est à lui, d'ailleurs, que Beethoven a confié le plus beau rôle de son opéra, c'est en lui que s'agite souvent le drame véritable. Tel accent de hautbois, telle mélodie de cor ou de basson, tel dessin de second violon ou de violoncelle ont plus d'importance expressive, à certains moments, que la voix. Ce qui n'empêche pas celle-ci de devoir garder toujours la prépondérance. La tâche délicate de maintenir en équilibre ces éléments divers est accomplie par M. Messager d'une manière remarquable. Et dès qu'il est seul en présence de sa phalange d'instrumentistes, il en sait obtenir de superbes résultats : témoin l'exécution qu'il nous a donnée, entre les deux premiers actes, de la grande ouverture de *Léonore*, synthèse sublime de ce drame, tout de pure passion, de religieuse humanité.

PAUL DUKAS





JEAN-PAUL LAURENS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)[1]

Jean-Paul Laurens peint non seulement pour les musées ou les cabinets d'amateurs, mais encore pour les temples et les palais. Le Panthéon, le Palais de la Légion d'honneur, l'Odéon, l'Hôtel de ville de Paris, la salle des Illustres au Capitole de Toulouse, renferment assurément ce qu'il a produit de plus important, de plus durable, comme peintures murales. Au Panthéon : *La Mort de sainte Geneviève;* à l'Hôtel de ville : *La Voûte d'acier, journée du 17 juillet 1789; Louis VI donne aux Parisiens leur première charte ; Étienne Marcel sauve le régent du royaume en le coiffant du chapeau parisien; Jean Desmarets et les Maillotins; L'Arrestation du conseiller Broussel; Anne Dubourg.* Les portraits de Pache et de Turgot compléteront les peintures de la salle Jean-Paul Laurens, à l'Hôtel de ville. Au Palais de la Légion d'honneur, un plafond en coupole, où est « allégorisée

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XX, p. 441.

avec grandeur l'institution de l'ordre par Napoléon Ier »; à l'Odéon, la glorification en un plafond de la Comédie, du Drame et de la Tragédie ; enfin, à Toulouse : *Le Siège de Toulouse par Simon de Montfort* et la belle composition : *Le Lauraguais,* exposée à un des derniers Salons, et devant laquelle le paysagiste Busson s'écriait, dans l'atelier de l'île des Cygnes où Jean-Paul Laurens travaillait : « Ce n'est pas un paysage, c'est tout un pays ! »

Voilà, rappelé rapidement, — car, à vouloir apprécier à nouveau des compositions si souvent décrites, je m'exposerais à des redites, — une partie importante de la vie d'artiste de celui dont je parle ici avec tant de joie. Pourtant, il me sera permis de montrer la haute portée de toutes ces pages, consacrées, comme celles dont je viens de rappeler les titres, à magnifier tous les hauts faits et toutes les actions réconfortantes dont l'histoire de la France est cimentée. A côté de dons de peintre si divers : la grâce, la délicatesse, la fantaisie, le génie de la composition, l'harmonie de la couleur, l'intensité des effets, dans tous ses sujets Jean-Paul Laurens enfonce puissamment une idée qui sera une conception philosophique ou sociale, une synthèse qui résumera les aspirations d'une époque, l'âme d'un peuple, et, d'instinct, « sous l'impulsion irrésistible de son esprit et de son cœur, épris sans cesse d'humanité, de justice, de vertu, il choisira des scènes historiques où la force brutale, sous tous les aspects qu'elle peut revêtir dans les événements : la mort, la guerre, l'invasion, l'oppression, la tyrannie, est toujours vaincue par l'idée ayant pour buts l'indépendance, la liberté, la paix, la gloire, pour moyens le patriotisme, la charité, la foi, le dévouement, etc.[1] »

Jean-Paul Laurens, bon ouvrier, a voulu élargir son domaine, et après la toile, après les murailles sur lesquelles il a peint à fresque, il s'est essayé sur les cartons de tapisseries, et ses essais ont été des réussites. Il va faire ainsi toute une série de tentures commandées par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et dont l'exécution sera confiée à la manufacture nationale des Gobelins. Une première pièce est terminée : l'*Entrée des chevaliers dans la lice du tournoi* : « Par sa composition fort originale, et par l'habileté dans l'arrangement de la scène et des personnages qui donne des lignes pittoresques et gracieuses, sans qu'il y ait recherche d'archaïsme ni tendances à l'imitation, cette pièce fait songer aux créa-

1. Marius Vachon, *Jean-Paul Laurens* (*Le Monde moderne*, avril 1897).

tions des maîtres du XVI[e] siècle de l'école flamande ou bourguignonne pour des *arazzi*[1]. »

* * *

Dans la plupart des compositions de Jean-Paul Laurens, le drame est intense, plutôt que bruyamment écrit. Souvent il se passe en dehors même du lieu où le peintre nous conduit. Quelquefois



LES CARDINAUX MORTS, PAR M. J.-P. LAURENS

c'est un symbole, d'autres fois une abstraction. Voyez *L'Excommunication de Robert le Pieux*, *L'Interdit*, *Les Emmurés de Carcassonne*, *La Répudiation*. Dans l'*Excommunication*, Robert et son épouse, écroulés sur une banquette, sentent peser sur eux les foudres de l'Église. Ils sont seuls dans leur palais désert. Les courtisans et les serviteurs ont fui et les malheureux n'ont plus aucun espoir. Le drame palpite, mais les mobiles qui l'ont fait éclater n'ont rien de palpable, de tangible. De même pour l'*Interdit :* devant cette église

1. Marius Vachon, *Jean-Paul Laurens* (*Le Monde moderne*, avril 1897).

murée, en présence de cette bière jetée précipitamment en travers du seuil impitoyablement clos et attendant vainement les prières du Dieu de justice et de miséricorde, — Dieu trahi par ses indignes serviteurs ! — tout un monde d'idées surgit. De même pour les *Emmurés de Carcassonne*. On sent que quelque lugubre histoire se déroule derrière les hautes murailles au pied desquelles se heurtent vainement les plaintes des familles des condamnés.

Quelquefois Jean-Paul Laurens tient à bien préciser l'épisode dont il a résolu de faire sortir une sensation ou de terreur ou de pitié. S'il peint (1876) François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal, il ouvre l'histoire : « François de Borgia fut chargé par Charles-Quint d'accompagner à Grenade le corps de l'impératrice Isabelle. Après la solennité des funérailles, il fit ouvrir le cercueil afin de reconnaître le cadavre de sa souveraine. » On vient de découvrir la dépouille déjà en décomposition de celle que François de Borgia avait aimée jeune et belle ; avec la grâce mélancolique d'Hamlet devant les restes, chargés de fleurs, d'Ophélie, l'envoyé de Charles-Quint soulève sa toque à plumes et s'incline respectueusement. La raideur du grand d'Espagne justifie seule la gravité à la fois hautaine et courtoise avec laquelle il contemple, sans frémir, le spectacle horrible qu'il a sous les yeux. Cette morte montrant son nez pincé, ses yeux éteints et sa bouche tombante, bleuie déjà par l'humidité du sépulcre, donne froid. Pour ajouter à la stupeur d'une telle évocation, l'artiste a habillé le cadavre de la reine de brocart éclatant et fait reposer sa tête sur un coussin doré. L'effet d'une telle mise en scène est superbe et terrifiant. Des personnages sont groupés autour du cercueil. C'est d'abord l'archevêque de Grenade, d'une belle tournure, vêtu d'une chape noire sur laquelle vient s'appliquer un collet blanc et coiffé d'une mitre d'argent. Auprès de François de Borgia, sa jeune femme assiste passivement à la cérémonie. Aucune détente sur son visage de cire. Près de la tête d'Isabelle, un escabeau, tendu de velours armorié, porte une couronne. Plus loin, un brûle-parfums mêle sa fumée à celle qu'exhale un cierge dont la flamme s'allonge et semble monter jusqu'à la voûte de la chapelle. Le drame, ici, n'est pa amoindri par le cadre. Les accessoires accompagnent sobrement les figures évoquées de la poussière des siècles, de la cendre des tombeaux.

En 1877, Jean-Paul Laurens obtient encore un succès au moins égal à celui de l'année précédente, avec *Le corps de Marceau devant*

l'état-major autrichien, tableau qui lui fit décerner la médaille d'honneur. Idée très belle, celle de cette mort d'un héros, pleuré non pas au grand soleil, en présence d'une armée, devant les soldats qui saluent de l'épée, les drapeaux qui s'inclinent, mais dans



ÉTUDE POUR « LA VOÛTE D'ACIER », PAR M. J.-P. LAURENS

une modeste chambre d'auberge, dans l'intimité douloureuse que font naître les deuils inoubliables.

Ces années 1876 et 1877 furent des années qui seront des dates dans la carrière de Jean-Paul Laurens. Il eut pour lui ses pairs et la foule. Non pas qu'il eût rien changé à sa manière ou qu'il eût trouvé des formules nouvelles. Il n'avait fait que suivre la marche logique que ses travaux passés faisaient espérer, mais ici on peut dire qu'il avait doublé les étapes et prenait par droit de conquête la première place comme peintre d'histoire. Il nous a prouvé, depuis,

que son succès ne fut pas une usurpation, mais bien l'ascension logique d'un tempérament à qui chaque heure écoulée, chaque journée remplie, ajoutaient une force nouvelle.

Jean-Paul Laurens n'est pas seulement un décorateur fastueux et un historien véhément. Sa brosse puissante s'est amusée à des jeux plus frivoles, s'est essayée dans des aquarelles où le mélange de couleurs et d'eau était compris à la manière des peintres de fresque.

On sait que ce procédé de l'aquarelle, si florissant au siècle dernier et depuis si longtemps tombé en désuétude, a été repris, surtout depuis vingt ans ; on sait les phases diverses qu'il traversa, de quelles difficultés matérielles il subit les assauts, et comment, en mêlant la chimie aux matériaux employés autrefois, l'on était arrivé à une sorte de compromis. La préparation des dessous, les emprunts à la gouache, dénaturaient un peu le genre, tout en le vivifiant; et comme, en somme, les résultats se lisaient dans des pages exquises, d'une saveur agréable, d'un piquant spirituel, d'une coloration harmonieuse, cette dernière poussée parfois jusqu'à la rudesse, les puristes seuls s'en émurent, mais les amoureux d'imprévu s'en réjouirent. Je fus de ceux-là, estimant que la cuisine ne fait rien à la chose si le mets est savoureux.

Les aquarelles de Jean-Paul Laurens portent donc bien la marque distinctive de son tempérament. L'artiste qui a passé une partie de sa vie à se nourrir de la moelle des livres et du suc un peu empoussiéré des chartriers, et l'autre moitié à traduire ou à paraphraser ce que ces livres ou ces chartriers révélaient, laissera plus que des œuvres d'une belle maîtrise. Il aura véritablement fait entrer la psychologie dans le domaine de la peinture, car il n'a pas seulement dessiné des masses et cerné des contours, mais il a mis aussi à nu des esprits et laissé deviner des âmes. J'en veux fournir la preuve en rappelant deux de ses aquarelles : *Thomas d'Aquin* et *Sur les Ruines du passé*[1].

« On ne connaîtrait pas Thomas d'Aquin, on ne saurait pas quel grand rôle il joua, en dépit de sa modestie ; on n'aurait aucune donnée sur l'influence qu'il put exercer autour de lui, même parmi les plus élevés, papes ou rois, que le portrait que nous en donne M. Laurens suffirait pour attirer l'attention et éveiller la curiosité. Quand je dis portrait, il faut s'entendre. C'est un portrait moral et une sorte de restitution du caractère secret. Thomas d'Aquin vit dans ses écrits, palpite dans ses doctrines, s'affirme dans ses controverses.

1. Exposition des Aquarellistes, années 1887 et 1888.

On peut donc, et c'est le rôle de l'artiste, l'imaginer d'une certaine façon, inciser la pénétration de son esprit dans les traits de son visage et faire passer, dans ses yeux ouverts sur les espaces de Dieu, la flamme que dégageait sa pensée.

M. Jean-Paul Laurens se complaît dans l'exhumation des grandes figures de l'Église. Dans cette tâche, qui demande beaucoup de



LA MURAILLE, PAR J.-P. LAURENS (FRAGMENT)

(Capitole de Toulouse.)

savoir et aussi beaucoup de délicatesse de touche, il excelle, plus que tout autre, à faire revivre toute une époque en un homme, qu'il soit d'église ou d'épée, qu'il pratique, ainsi que l'inquisiteur, le fanatisme de la foi, ou, ainsi que le soldat, le fanatisme de la patrie. C'est de cette manière qu'il résumera et synthétisera une passion en quelques lignes concises, en quelques touches de couleurs fermement posées. Son talent est, en quelque sorte, sévère et farouche. On sent en lui l'homme du Midi, le fils de ces paysans passionnés de religion jusqu'à la folie et jurant les uns par le pape et le autres par Calvin.

Cette concentration de puissance, dont est doué M. Laurens,

le sert admirablement, quand il a à peindre un homme de la taille de Thomas d'Aquin. Et quel saisissant contraste offert par le lieu où celui qui sera canonisé plus tard s'est retiré et le château où il vit le jour ! Car cet humble appartenait à la lignée des comtes d'Aquina, une des plus illustres du royaume de Naples, et il quitta famille, richesses, honneurs, pour entrer dans l'ordre des Dominicains.

L'artiste nous introduit dans la cellule où le savant, le philosophe, le théologien, celui qu'on surnommait Docteur universel, Docteur angélique, Ange de l'école, se mortifie. Il est vêtu de la robe blanche de son ordre ; assis sur un escabeau, il écrit ; sa tête est d'une belle expression méditative ; son œil lance des rayons que la pensée atténue ; sa bouche est volontaire ; son front est mamelonné. Tout, dans sa physionomie, dénonce un intransigeant. La main est courte et forte. On sent qu'elle étreindrait un adversaire redoutable avec la même puissance que le cerveau étreint une idée, la serre, la tord et ne la quitte que lorsqu'elle a rendu tout ce que l'intelligence exigeait d'elle.

Sur les ruines du passé est un thème symbolique que l'artiste a esquissé et peint avec amour. Usant de la latitude accordée à tout peintre qui cherche ses concepts dans le domaine de l'idéal, et qui quelquefois remplace des faits par des émotions, M. Laurens a fait sortir des limbes du moyen âge les vestiges d'un palais à l'architecture massive. La partie que nous en voyons est ouverte ; de larges baies, terminées en haut par des arcades, lesquelles sont supportées par des colonnes trapues, laissent voir une galerie, et dans cette galerie des mausolées rongés par le temps. Nul ne sait qui y repose, car aucune figure tombale n'y est couchée. Est-ce un chef de bandes qui y dort le sommeil éternel ? Ou bien celui dont les cendres sont murées dans le granit a-t-il porté de son vivant le casque empanaché et les éperons d'or des chevaliers ? Ou encore, est-ce une femme dont la beauté a ensanglanté toute une province, dont les charmes vainqueurs sont tombés en poussière impalpable, et que le néant a repris tout entier, puisque aucun nom ne peut nous guider ? Tout dit que ce palais appartient à une époque barbare, et les chapiteaux bizarrement sculptés qui couronnent les colonnes indiquent eux-mêmes la main des imagiers naïfs qui les fouillèrent. C'est bien le passé, avec ses ombres, ses mystères, ses ruines. Mais, de même que la nature a raison de l'hiver et que, chaque année, les lilas et les roses renaissent du sol que la neige a couvert et que la gelée a fendu, l'humanité, que rien n'arrête,



J Paul Laurens pinx. Heliog. Braun Clement & Cie

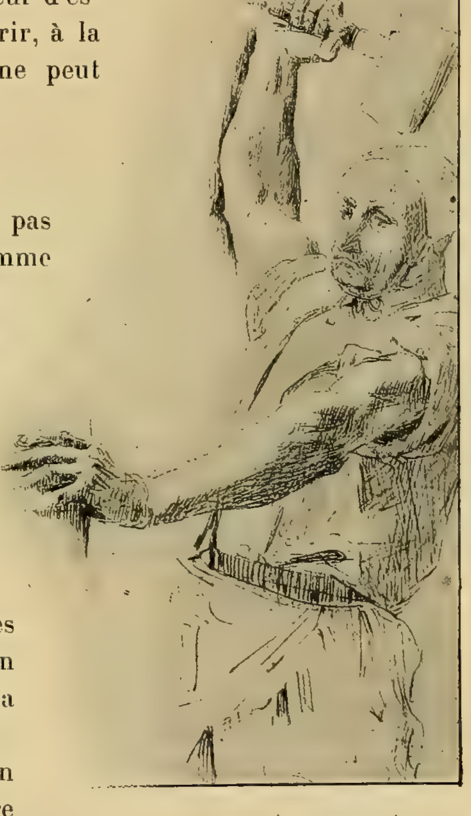
L'INTERROGATOIRE

 Imp. Paul Moglia

et les sentiments de l'homme, que rien ne paralyse, continuent à se manifester; et c'est pourquoi M. Laurens, cherchant une antithèse qui répondît à son inspiration, a placé, côte à côte avec le sépulcre, la jeunesse, la confiance et l'amour. Il a trouvé piquant de faire asseoir sur les dalles qui recouvrent des tombeaux une jeune fille ayant debout, auprès d'elle, celui à qui elle a donné sa foi. C'est vraiment une idylle dans un cadre tragique, mêlant la fleur d'espérance, que rien ne peut flétrir, à la pensée des morts que rien ne peut faire revivre. »

* * *

Jean-Paul Laurens n'est pas près de considérer son labeur comme terminé. Au contraire, jamais l'artiste n'a été plus fort, plus vaillant, plus maître de cet art difficile que la volonté — suprême levier — lui a permis de maîtriser et de vaincre. A l'heure où j'écris, on exécute de lui, à la manufacture des Gobelins, une suite de six tapisseries sur des cartons où il a tracé, d'un crayon fier, les principaux épisodes de la vie de Jeanne d'Arc.



LA MURAILLE (FRAGMENT)
PAR M. J.-P. LAURENS

Le premier nous montre un coin du verger de la demeure familiale. A droite, la maison rustique, qu'accote un banc de pierre sur lequel la mère de Jeanne est assise. Au second plan, le père de l'héroïne, et, près de lui, Jeanne en extase, les yeux perdus dans les espaces du rêve, mais la tête penchée et paraissant écouter la voix céleste d'un chevalier bardé de fer, tenant de la main gauche une lourde épée et semblant indiquer de la droite la route vers laquelle la pensée héroïque de la pastoure doit la guider.

Au deuxième, Jeanne est en route, traversant à cheval une forêt et suivie d'un écuyer.

Au troisième, « Jeanne entre dans la ville, à la lueur des torches à cheval, revêtue de son armure, entourée de capitaines et de seigneurs ».

Au quatrième carton, l'heure de l'action sanglante a sonné, et Jeanne s'écrie : « Ah ! mon Dieu ! il faut combattre ; ils seraient (les Anglais) pendus aux nues, nous les aurons ! »

Le sacre de Charles VII dans la cathédrale de Reims forme le cinquième carton, que commente cette épigraphe : « Et maintenant est exécuté le plaiz de Dieu. »

Le sixième tableau couronne dignement la belle entreprise de Jean-Paul Laurens. Jeanne a été vaincue, lâchement abandonnée par le roi, livrée sans défense à des juges qui furent des tortionnaires. Elle gravit pas à pas les degrés qui la mènent au supplice, sur la place du Vieux-Marché, à Rouen. Elle va au bûcher sans crainte, sans faiblesse, l'âme déjà dans l'au delà, quittant cette terre où la matière seule est périssable, mais d'où la flamme qui l'animait s'élance comme épurée à travers les espaces, à travers les siècles.

Il y a dans ces cartons, qui compteront dans l'œuvre multiple et divers de Jean-Paul Laurens, une grande originalité, qui le rapproche des Primitifs sans qu'on puisse pourtant l'accuser de réminiscences. Dans un genre auquel les ressources et même les procédés de la peinture actuelle se prêtent difficilement, il a donné à ces compositions le côté naïf, mais si sincère et si intéressant, des enlumineurs d'autrefois. La précision du dessin, l'archaïsme des scènes que son imagination s'est plu à faire revivre, l'espèce de foi profonde qui les imprègne, le font, à dimension gardée, presque un imitateur de ce Jehan Fouquet dont le duc d'Aumale a recueilli au château de Chantilly les quarante miniatures ornant les Heures faites pour maître Estienne Chevalier, trésorier général de France.

* * *

A l'île des Cygnes, autrement dit au dépôt des marbres, tout là-bas, proche le Champ-de-Mars, perdus dans la verdure, s'élèvent des ateliers d'où de belles œuvres sont sorties. La gauche du dépôt appartient aux sculpteurs ; dans un des ateliers, Rodin pétrit fougueusement la glaise ou manie furieusement le ciseau sur des marbres frémissants, cependant qu'il poursuit, depuis dix années, sa *Porte de l'Enfer*, destinée au Palais des Arts décoratifs et qui doit, dit-on, rivaliser avec celle du Baptistère de Florence.

La droite du dépôt appartient aux peintres, et c'est dans l'atelier

qu'il y occupe depuis si longtemps que Jean-Paul Laurens a exécuté les toiles décoratives de l'Odéon, de l'Hôtel de ville de Paris, du Capitole de Toulouse et les cartons destinés aux Gobelins.

A cette heure, le plafond de la salle des Illustres (Capitole de Toulouse) est en train. Dans une scène allégorique, le peintre montrera le triomphe de la Ville sur le farouche soldat, le lion de Montfort terrassé par l'agneau qui figure dans les armes de la ville des Capitouls.

D'autres projets encore hantent le cerveau toujours en travail de



JEANNE D'ARC, CARTON DE TAPISSERIE, PAR M. J.-P. LAURENS

Jean-Paul Laurens, entre autres, pour la Sorbonne, un panneau : *François Ier visitant l'atelier de Robert Estienne.* Dans un décor qui m'a rappelé les belles émotions que procure la maison Plantin, à Anvers, le roi s'avance sur la droite, suivi de courtisans dont les vêtements somptueux tranchent sur l'austérité du costume de l'imprimeur, qu'accompagne sa femme, la propre fille de Guillaume Budé. Je n'ai vu qu'une esquisse, la première ébauche plutôt, de la grande toile du peintre, mais cette esquisse est suffisante pour juger de l'intérêt qu'offrira l'œuvre complètement achevée.

* * *

Après avoir parlé du peintre de toiles historiques, du décorateur couvrant les parois des palais de larges compositions, du dessinateur se plaisant à faire tenir dans l'espace limité du livre

les parties qui semblent dominer ce livre; après avoir montré le professeur conseillant utilement ses élèves, sans faiblesse ni parti pris, je désirerais dire encore quelques mots sur l'homme, non pas sur l'homme pris à son atelier, mais sur l'homme public, n'agissant plus comme praticien, mais comme semeur d'idées.

Dans la notice sur Meissonier que Jean-Paul Laurens, qui lui avait succédé, lut à l'Institut, le 5 mars 1892, il s'exprimait ainsi :

« Depuis le jour où vous m'avez fait l'honneur de m'admettre parmi vous, je n'ai cessé d'être préoccupé, et, à mesure que le temps s'écoulait, mon inquiétude allait augmentant; quelque chose pesait sur moi ; vous connaissez, à l'heure où je parle, le motif de mes appréhensions. Oui, une simple notice, voilà mes terreurs ! Pour plusieurs d'entre vous, Messieurs, ce devoir n'est rien, mais il en est peut-être (et je suis de ceux-là) qui n'écrivent pas deux mots sans être troublés. Ces derniers pourront seuls juger de mon émotion, puisqu'il s'agit de parler de mon illustre prédécesseur et d'apprécier son œuvre. »

Toute la timidité et toute la modestie du grand artiste sont indiquées dans les lignes que je viens de citer. Et, plus loin, comme il dit vrai quand il apprécie la conscience de Meissonier grattant un tableau terminé dont il n'était pas satisfait !

« C'est qu'il voyait plus loin, c'est qu'il ne cédait pas à cette idée fausse et attristante qui mesure la valeur de l'œuvre à l'argent qu'on en donne. La pente est glissante ; rare est le nombre de ceux qui ne s'y laissent pas aller, alors qu'il serait plus sage de se demander si le talent ne baisse pas quand les prix augmentent. Le véritable artiste, vraiment soucieux de son œuvre, ne connaît pas de tourment plus terrible que de se croire au-dessous de lui-même. »

Cette admiration pour les vrais artistes, Jean-Paul Laurens l'a toujours professée ; mais, par contre, il est sans pitié pour ceux qui se font un marche-pied de l'art.

Dans son discours à la distribution des récompenses du Salon dernier, ne s'écriait-il pas, avec un beau mouvement de colère
« Guerre au faux artiste, guerre au peintre amateur, ce vagabond redoutable qui chemine trop souvent sur nos cimaises ! Chassons-le sans pitié, celui-là, car il est la banalité grise et terne dont nos Salons pourraient mourir. Place aux vrais privilégiés, à ceux qui portent au front la vraie flamme, fleurs de gloire qui n'ont pas besoin d'être nombreuses pour éclairer nos salles. »

Pour terminer, je veux excore extraire d'une lettre que m'écrivait Jean-Paul Laurens quelques lignes qui le caractérisent bien et qu'il me paraît opportun de faire connaître :

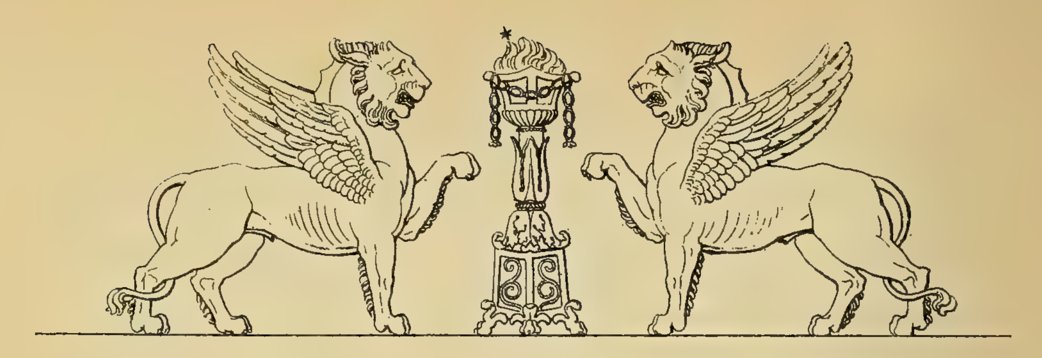
« ... Si vous trouvez d'ailleurs que mes tableaux ont quelque valeur, c'est tout ce qu'on peut attendre de moi. Je ne sais si ça se verra un jour, mais c'est là seulement que j'ai dit tout ce qui me passait par la tête. Hélas ! combien d'ouvriers de la palette n'ont rien à nous apprendre ! Quelque chose à dire à l'aide de son outil, voilà pourtant l'artisan-artiste. Pourquoi donc se perdre en raisonnements, en théories qu'une seule touche de pinceau peut rendre au néant ? N'est-ce pas assez pour le tourment d'un véritable artiste de savoir qu'il arrivera à la dernière heure sans avoir dit ce qu'il voulait ?...

» Il cherchait le fond de son âme pour le montrer... pendant qu'ailleurs on cherchait le succès.

» Assez ! je reviens à ma toile... »

EUGÈNE MONTROSIER





LES CONQUÊTES ARTISTIQUES

DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE

ET

LES REPRISES DES ALLIÉS EN 1815

(DEUXIÈME ARTICLE[1])



A la vérité, le musée des Antiques existait depuis l'ouverture du Museum, en l'an II. Mais, ainsi que le déplorait la *Décade*[2], peintures, sculptures, objets d'art, figuraient pêle-mêle. De plus, les collections antiques étaient éparpillées. Il y en avait au Louvre, à la Bibliothèque et dans les dépôts. Cet état de choses était en partie causé par une excessive délicatesse de la part des révolutionnaires dirigeants. Ceux qui ne veulent voir dans les hommes de cette époque que des êtres farouches, absolus, seront bien étonnés, en lisant le rapport fait à la Convention, dans la séance du 20 prairial an III, par Rabaut, député du Gard, sur l'établissement du Museum national des Antiques[3], que la réorganisation et la centralisation des Antiques avaient été reculées jusque là par déférence pour le vénérable abbé Barthélemy, qui s'était toujours refusé à se séparer des marbres conservés à la Bibliothèque.

La centralisation que le vieux savant n'avait pas voulu faire de son vivant va donc avoir lieu. Mais ce n'est pas tout : il faut que ces collections soient un enseignement ; Rabaut propose la nomination de deux conservateurs. L'un professera, l'autre organisera la bibliothèque qui sera adjointe au musée, pour la plus grande commodité des érudits.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 74.
2 No de nivôse, an III.
2. *Magasin encyclopédique* (1795), tome 2, p. 367.

Comme suite à ce décret, une chaire d'archéologie était fondée. Aubin-Louis Millin était en effet chargé, comme conservateur-professeur, de disposer les collections d'une manière méthodique et de faire revivre, en des cours publics — parallèlement à l'histoire de l'art chez les anciens et à l'interprétation et l'explication des inscriptions, des médailles et des pierres gravées, — la vie antique au triple point de vue de ses mœurs, de ses usages et de ses costumes.

Le citoyen Berthélemy était nommé conservateur bibliothécaire. Tous deux avaient 5.000 livres de traitement.

Le musée des Antiques est réorganisé, mais il n'a tout son intérêt qu'en l'an X, lorsqu'on y voit, venant d'Italie, tous les chefs-d'œuvre traditionnellement admirés par les artistes, c'est-à-dire : le *Nil*, le *Tibre*, la *Melpomène*, la *Vénus de Médicis*, le *Gaulois blessé* dit aussi *Gladiateur mourant*, le *Ménandre*, le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*[1] si prôné par Winckelmann. Les *Chevaux de bronze* de Venise sont réservés pour l'arc de triomphe du Carrousel. Le *Lion ailé de Saint-Marc* orne une fontaine placée au centre de l'esplanade des Invalides.

Mais déjà Napoléon aime à être considéré comme l'unique cause de tous ces trophées. Son buste colossal est placé au-dessus de la porte du musée.

Les victoires qui suivent amènent de nouvelles richesses. Encore n'égalent-elles pas celles qui échoient à la France de par la volonté de Napoléon, en 1808 : la collection Borghèse entre entière au Louvre.

Il était loin le temps où, au dire de cette mauvaise langue de Courier, le petit Bonaparte était bien fier de donner sa sœur à un prince Borghèse[2]. Cette famille doit maintenant subir les exigences de son impériale parenté. Camille Borghèse, époux de Pauline Bonaparte, est obligé de céder à son beau-frère, Napoléon, pour huit millions, prix d'estimation, les trésors de la villa Borghèse.

Marché de dupe, car une partie de la somme était payable en domaines dans le Piémont et en mines en Silésie. Mais, Napoléon renversé, le roi de Sardaigne revendiqua les domaines du Piémont, et la Prusse les mines de Silésie. Une transaction intervint. Moyennant le paiement d'une indemnité, la France conserva 106 morceaux de sculpture, parmi lesquels : l'*Achille* désigné maintenant sous le titre de *Mars*, le *Gladiateur combattant*, *Marsyas*, le *Faune aux castagnettes*, le *Centaure dompté par un génie*, *Cupidon essayant son arc*, le *Silène et l'Enfant*, enfin le *Vase Borghèse* et le *Silène*, tous deux trouvés sur l'emplacement des jardins de Salluste.

Cependant, pour tout montrer, la place manque.

Dès l'an V, on crée à Versailles un musée spécial de l'école française. On y a transporté une série de toiles de nos nationaux, commençant à Jean Cousin et finissant aux peintres encore vivants. En l'an X, on rend au palais du Luxembourg la galerie de Rubens, on y joint des peintures de Philippe de Champagne, la *Vie de saint Bruno* de Le Sueur, les *Ports de France* de Joseph Vernet, et des œuvres de quelques autres artistes. Le palais de la rive gauche devient ainsi une succursale du Louvre.

Autrement importante est la décision qui crée, dans les départements et dans certaines villes des pays annexés, comme Bruxelles, Anvers, Genève et

1. Les Romains placèrent au Vatican, sur le piédestal dépouillé, une statue de Canova, la *Pensée*, qu'ils appelèrent *La Consolation*.

2. Sur les Borghèse, voir de P.-L. Courier la lettre du 8 janvier 1799, et celle datée de Plaisance, mai 1804.

Mayence, des musées. Dès le 6 frimaire an VII, Heurtaut de Laneuville, dans une séance du Conseil des Cinq-Cents, avait demandé, au nom des commissions d'instruction publique, la fondation, dans les provinces, d'écoles de peinture, de sculpture et d'architecture, ainsi que l'établissement de collections d'objets d'art près de ces écoles. Ce projet avait été ajourné et ne fut repris que sous le Consulat. Vingt-deux musées départementaux furent créés et reçurent, de 1803 à 1805, de nombreuses toiles provenant de l'ancien Cabinet du Roi, des églises de Paris et des conquêtes. En 1811, une nouvelle distribution fut faite à six de ces musées : Lyon, Bruxelles, Caen, Dijon, Toulouse et Grenoble. Sur la valeur des mille cinquante-huit tableaux qui sortirent ainsi du Louvre, nous ne pouvons mieux faire que de consulter M. de Chennevières :

Le choix de ces toiles italiennes et françaises est si beau et si varié que, si le Louvre périssait aujourd'hui, un second Louvre aussi éclatant pourrait se retrouver demain dans la province. Ces peintures furent sauvées à la France par l'oubli des commissaires alliés, trop occupés au pillage du Louvre ; les musées des départements conservèrent leurs lots italiens avec une discrétion ignorante qui les servit alors admirablement.

Les alliés ne reprirent pas en effet tout ce qu'ils auraient pu exiger, mais les tableaux qu'ils remportèrent ne cessent d'être une perte appréciable.

Par exemple, Lyon dut rendre une *Sainte Famille*, du Titien ; *La Vierge faisant jouer l'Enfant Jésus*, de Cignani ; *Une Famille de dix personnes*, de Mierevelt ; *Saint Pierre délivrant des prisonniers*, de Peter Neef.

Rouen : *Jésus en croix*, de van Dyck ; *Le Christ descendu de la croix* (école flamande) ; *La Conjuration de Catilina*, de Salvator Rosa.

Marseille : *Le Christ sur les genoux de la Vierge*, du Pérugin, et le même sujet, par van Dyck.

Grenoble : *Martyre de sainte Barbe*, de Crayer ; *La Continence de Scipion*, de van Mol ; *Tête de vierge*, *Tête d'ange*, de Baroche.

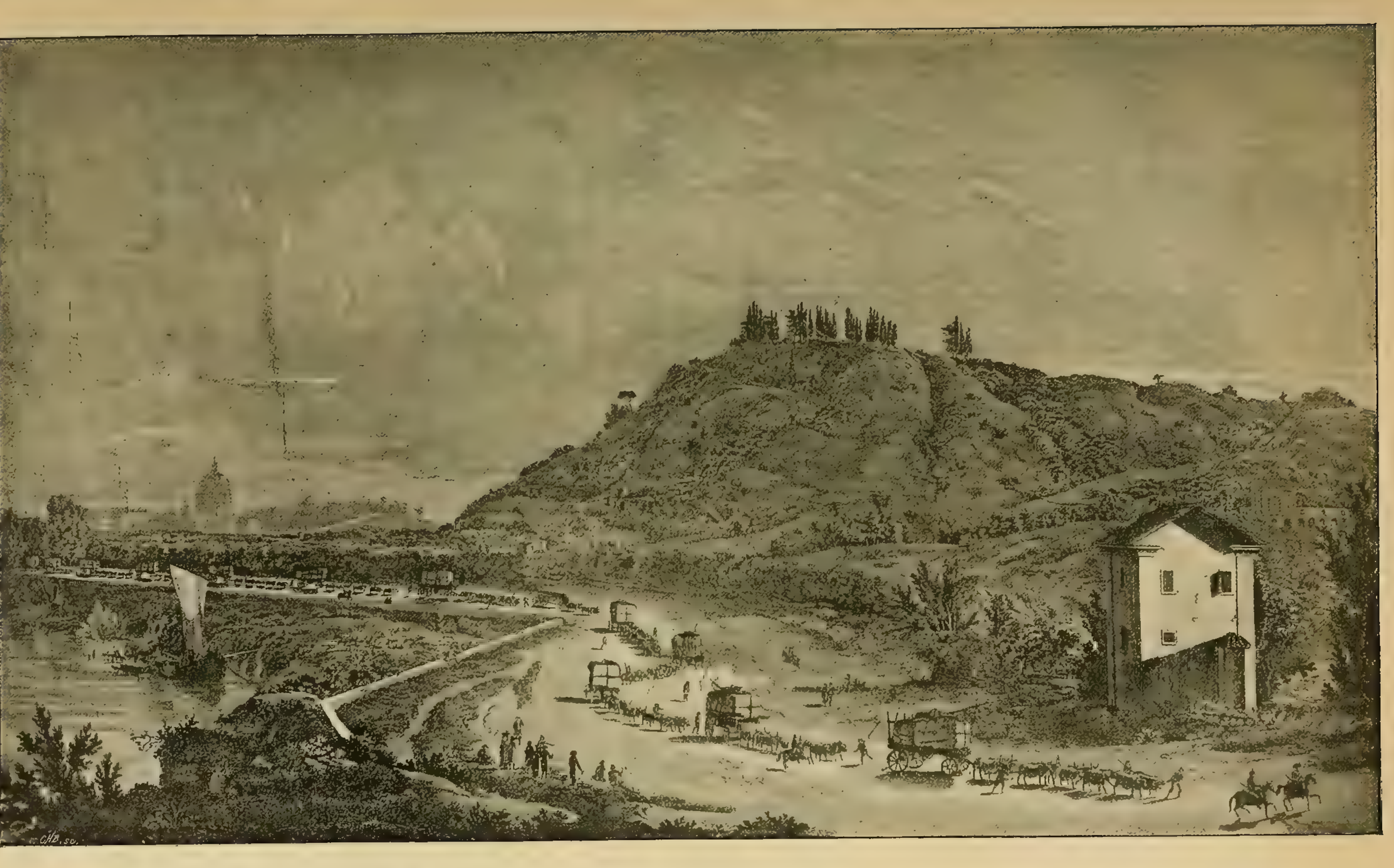
Nantes : *La Constitution des Jésuites*, de Boyermans.

Lille : *La Madeleine soutenue par les anges ; L'Enterrement d'un martyr*, de Rubens ; *La Résurrection du Sauveur*, de S. de Vos.

Caen : *Communion de saint Boniface*, de van Dyck, et d'autres tableaux de Rubens, Heemskerk, Franck, van der Eeckhout, Honthorst et Lievens.

Cet accaparement des objets d'art était-il vraiment légitime et utile ? Dès cette époque, il y eut des hésitations basées sur des considérations morales ou artistiques. Nous en trouvons la constatation publique dès 1796, dans une pétition adressée au Directoire et qui se trouve reproduite à la suite d'une plaquette de Quatremère de Quincy, publiée à cette époque sous ce titre : *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, par A. Q. (Paris, an IV.)

Les signataires, au nombre de cinquante et un, appartenaient aux diverses opinions de l'époque ; c'est-à-dire qu'à côté de contre-révolutionnaires, comme Quatremère de Quincy et Suvée, il y avait de chauds partisans des idées nouvelles, comme David, Dufourny, Boizot, Espercieux. Ceux-ci et ceux-là s'étaient joints à Percier, Fontaine, Girodet, Vien, Lorta, Le Barbier l'aîné, Valenciennes, Moreau le jeune, Moreau l'aîné, etc... La politique n'étant pas en jeu, c'était l'intérêt seul des chefs-d'œuvre qui avait fait agir les protestataires. Combien



DÉPART DE ROME DU TROISIÈME CONVOI DE STATUES ET MONUMENTS DES ARTS POUR LE MUSEUM NATIONAL DE PARIS, LE 21 FLORÉAL AN V DE LA RÉPUBLIQUE[1]

D'après une gravure anonyme.

1. Voir article précédent, p. 78.

d'autres étaient avec eux, comme Paul-Louis Courier, qui, dans sa lettre en date du 8 janvier 1799, adressée à l'antiquaire Chlewaski, faisait un tableau si noir du vandalisme français en Italie !

Quoi qu'il en soit, ni les artistes signataires de la pétition provoquée par Quatremère, ni les savants qui opinaient dans le même sens, ne devaient être écoutés. Une contre-pétition, signée de J.-B. Isabey, Duvivier, Vernet, Dupasquier, van Cleemputte, Alexandre Lenoir, etc., fut, au reste, presque aussitôt rédigée et eut les honneurs de l'insertion dans le *Moniteur* du 12 vendémiaire an V (3 octobre 1796).

Le musée du Louvre ouvert, et les œuvres venant de l'étranger exposées, il n'y avait plus à chercher le demi-secret admis par le Comité d'instruction publique, en 1794.

Le général de Pommereul, qui venait de traduire l'ouvrage de Milizia : *De l'art de voir dans les Beaux-Arts*, ne se contenta pas, dans un appendice, de réclamer les quelques célèbres antiquités restées encore en Italie, y compris la colonne Trajane, qu'il voulait voir ériger sur la pointe de la Cité, et qui évita cette aventure grâce au bon sens de Daunou, il osa insérer une liste des chefs-d'œuvre rapportés d'Italie, de Belgique, de Hollande et d'Allemagne. Liste néfaste, qui fut utilement consultée par les alliés, en 1815, lors des reprises.

Mais, comme il devait fatalement arriver, bien vite il y eut abus dans les enlèvements. Les commissaires les plus sérieux, comme Monge, prirent non seulement ce qui avait un intérêt scientifique ou artistique, mais aussi les choses les plus futiles, celles peut-être dont l'enlèvement était le plus douloureux pour les superstitieuses populations de l'Italie, comme en témoignent les extraits d'une lettre adressée par *les Commissaires du Gouvernement à la recherche des objets des sciences et des arts, au Directoire exécutif de la République française :*

A Lorette, le 26 pluviôse an V.

Citoyens Directeurs,

Le général en chef Buonaparte, en recueillant pour le compte de la République française les objets que Collé, général du pape, n'avait pas eu le tems d'enlever du trésor de Lorette, s'est emparé des objets portatifs dont on s'était servi pour abuser de la crédulité des peuples, et qui consistent :

1° Dans l'image de bois, prétendue miraculeuse, de la Madona;

2° Dans un haillon de vieux camelot de laine moiré, que l'on dit avoir été la robe de Marie;

3° Dans trois écuelles cassées de mauvaise fayance qui, dit-on, ont fait partie de son ménage, et qui certainement ne sont pas d'une assez haute antiquité pour cela.

... Nous en avons formé une petite caisse, dans laquelle nous avons placé le procès-verbal. Vous le trouverez dans un paquet contenant l'histoire imprimée de la Santa-Casa, telle qu'on la vendait ici... La Santa-Casa restera fermée jusqu'à nouvel ordre du général en chef.

Salut et respect.

TINET ET MONGE[1]

Enfin, on ne saurait mieux terminer les typiques lettres relatives aux enlèvements révolutionnaires que par celle-ci, émanant de Bonaparte lui-même :

Au quartier général, Tolentino, le 1er ventôse an V.

Citoyens Directeurs,

La commission des savans a fait une bonne récolte à Ravenne, Rimini, Pesaro, Ancône,

1. *Moniteur* du 10 ventôse an V (28 février 1797).

Loretto et Perugia; cela sera incessamment expédié à Paris. Cela joint à ce qui sera envoyé à Rome, nous aurons tout ce qu'il y a de beau en Italie, excepté un petit nombre d'objets qui se trouvent à Turin et à Naples.

BUONAPARTE [1]

*
* *

Voilà Bonaparte empereur. Jusqu'ici, le Museum avait seul profité des conquêtes artistiques des guerres de la Liberté. Dès lors, on devra subordonner les besoins du Musée aux exigences de l'âpre Joséphine, de ses favoris, des hauts dignitaires. On fera en grand ce qui avait été tenté timidement en Italie : le trafic des œuvres d'art. Tels généraux, les Soult[2], les Sebastiani, opéreront pour eux-mêmes. Si l'adjudant-général Clauzel offre au Louvre la *Femme hydropique* de Gérard Dou, qu'il avait reçue du roi de Sardaigne, reconnaissant de ses bons et très honorables offices, c'est là l'exception. Soult, au moment de la débâcle, donnera bien au Musée quelques tableaux, mais ce seront ceux qu'il considère comme perdus et inévitablement soumis à la restitution. Sebastiani essaiera également de se défaire de son butin, mais exigera du Louvre de l'argent.



ENTRÉ TRIOMPHALE DES MONUMENTS DES SCIENCES ET DES ARTS EN FRANCE
LES 9 ET 10 THERMIDOR, AN VI DE LA RÉPUBLIQUE[3]
D'après le dessin de Girardet, gravé par Berthault.

Pour prendre, tous les prétextes sont bons. Les de Noailles, les de Ségur, les de Luynes font partie de la nouvelle cour. Cependant, pour excuser les prises, on

1. *Moniteur* du 15 ventôse an V (5 mars 1797).

2. Il faut voir, dans *La Caricature*, la sinistre figure du maréchal, par Daumier. Il fut aussi l'occasion du chef-d'œuvre de Traviès. Le soudard prévaricateur, avare et courtisan, est inoubliablement cinglé par la légende pleine de sous-entendus qui commente le dessin : *D'où diable ! peuvent-ils savoir ça ?*

3. Voir article précédent, p. 79.

recourra aux vieilles haines révolutionnaires. Malheur aux princes qui accueillirent autrefois les émigrés, à leur généralissime surtout, le duc de Brunswick.

Certes, le Musée continue à recevoir les chefs-d'œuvre absolus, ceux dont il serait difficile de masquer l'origine ; mais combien de statues, de tableaux, de bibelots disparaissent, qui devraient au moins parvenir dans ses magasins !

Ce n'est cependant pas manque de zèle de ses administrateurs. A nulle époque il n'en eut de plus ardents et de plus éclairés. L'active commission de l'an II avait cependant disparu. Elle avait été en partie renouvelée en 1797. Le conseil du Musée était alors composé de : Léon Dufourny, administrateur ; Foubert, adjoint ; Lavallée, secrétaire ; Le Brun, commissaire-expert, près desquels fonctionnait une commission de cinq artistes : Jollain, Hubert Robert, Suvée, Pajou, Wailly[1]. Mais Napoléon revenu d'Égypte, vainqueur d'Italie, tout-puissant, met là, comme ailleurs, ses créatures. Ses choix sont, pour le Musée, particulièrement heureux.

Comme directeur général il choisit Vivant-Denon[2]. Aux Antiques, il place Visconti. Lavallée, dont le zèle est déjà notoire, conserve ses fonctions de secrétaire. Ce sont ces hommes qui, jusqu'à la Restauration, veilleront à la grandeur du Musée.

Si les vies de Denon et de Visconti sont connues, celle de Louis-Antoine Lavallée ne l'est pas du tout. C'est en vain que l'on cherche son nom dans les grands recueils biographiques. Sans M. Eudoxe Marcille qui, ayant acquis en 1880, pour le musée d'Orléans, son portrait par Prud'hon, lui consacra, en 1886, une courte notice dans les *Comptes rendus des réunions des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, on ne saurait rien. Encore cette notice, qui ne parle que du fonctionnaire, est-elle muette sur les antécédents de Lavallée.

Grâce à un état du personnel du Musée, à la date de l'an V, dont la minute est conservée aux Archives des Musées Nationaux, nous pouvons cependant les connaître. Voici, dans toute leur éloquente simplicité, les états de service qui lui avaient donné droit à la place qu'il occupa jusqu'à sa destitution, prononcée en 1816 par les Bourbons :

Athanase[3] Lavallée, 29 ans, secrétaire, célibataire, entré le 1er pluviôse an V.

Imprimeur, depuis employé à la commission du Mobilier national, deux campagnes volontaires, l'une dans la Belgique, l'autre dans la Vendée. Ensuite employé à l'Assistance publique. Exempté du service aux armées par arrêté du Directoire exécutif. Du 10 prairial an IV au 13 vendémiaire, employé à la Commission d'Instruction publique. A fourni la note exigée par la loi[4].

Voilà, certes, des états de service aussi honorables pour le patriote que pour le fonctionnaire. Il remplit ses nouvelles fonctions de secrétaire général du Musée avec une ardeur, un courage qui, comme on le verra, ne se démentiront jamais.

Aussi, Napoléon, qui tenait aux gens de valeur, le maintint-il, l'Empire proclamé, dans ses fonctions.

1. Archives des Musées Nationaux. Foubert, Hubert Robert, de Wailly, Pajou, étaient déja en fonctions en floréal an III.

2. 28 brumaire, an XI.

3. M. Marcille lui donne comme prénoms : Louis-Antoine.

4. Le même état contient la liste des gardiens du Musée. On y trouve un ancien facteur des postes ; un vieux modèle, le sr Bidault, 57 ans, ex-modèle de l'Académie de peinture, et d'anciens suisses et frotteurs des Tuileries et de Versailles. Avec la Révolution, ils n'avaient fait que changer de livrée.

Le 4 juin 1804, Lavallée prêta serment comme secrétaire général et agent comptable des Musées. Dans un rapport fait en 1810 par Denon, ses mérites sont ainsi appréciés :

Employé depuis la fondation de l'établissement, il a la connaissance de son immensité et de ses nombreux détails. Son amour pour ses devoirs et l'excès de son zèle outre-



VIVANT-DENON TRAVAILLANT AU MILIEU DES OBJETS D'ART DE TOUTE NATURE APPORTÉS EN FRANCE

Gravure au trait anonyme mise à l'effet par Heim.

passent souvent ses forces et me font quelquefois craindre pour sa vie. Son intelligence et sa capacité, son attachement aux intérêts du Musée, me le rendent aussi précieux que cher.

M. Lavallée, ajoute Eudoxe Marcille, se montra plus que jamais digne de ces éloges en 1815. Peu de temps avant l'entrée des ennemis à Paris, Napoléon envoya à l'administration du Musée l'ordre de prendre des mesures afin de mettre en sûreté les tableaux et

les objets d'art les plus précieux. Cet ordre fut apporté à M. Lavallée par M. de Flahaut, aide de camp de l'empereur. En exécution de cet ordre, un grand nombre de tableaux furent cachés.

Après la capitulation de Paris, les ennemis demandèrent que les tableaux fussent remis en place et manifestèrent l'intention de reprendre ceux dont la victoire nous avait enrichis. M. Denon, directeur général, et M. Lavallée refusèrent d'obéir à leur injonction. « Les tableaux que vous demandez sont dans l'alcôve du roi, derrière son lit : allez-les-y chercher, si vous l'osez, répondit le secrétaire général. »

Au cours de notre récit, on verra comment il sut résister aux prétentions des alliés et à leur menace d'être conduit, ainsi que Denon, dans la forteresse de Graudenz, sur la Vistule.

J'ai vu, rapporte son fils, j'ai vu mon père arracher des tableaux du brancard où les commissaires étrangers les avaient placés, les y reprendre jusqu'à quatre fois lorsqu'on les y avait placés de nouveau, les faire remonter dans la galerie et les conserver ainsi à force de persévérance et d'énergie.

Et Eudoxe Marcille ajoute :

Quand les ennemis voulurent reprendre le grand Paul Potter, M. Lavallée s'opposa vivement à ce qu'il fût enlevé. Le débat dura plusieurs jours. Enfin, les commissaires étrangers voulant en finir, donnèrent l'ordre d'aller chercher des soldats à la grand'garde, qui était établie au Louvre, pour les prendre à main armée. Alors M. Lavallée fit fermer les portes et déclara qu'il se défendrait. Ce jour encore, le tableau nous resta ; mais le lendemain, le poste de la garde nationale qui gardait le Musée fut relevé par les Bavarois. Toute résistance devint impossible, et le tableau fut emporté.

Tant de zèle ne pouvait que le rendre suspect auprès du gouvernement de la Restauration. Il fut destitué le 31 mai 1816 et mourut peu après, le 5 février 1818, dans sa cinquantième année.

Sa mort fut annoncée en ces termes dans la *Gazette de France* du 7 février 1818 :

Tous les artistes savent combien Lavallée avait puissamment contribué à élever le Musée à ce point de splendeur où il est encore à présent. Son zèle pour ce bel établissement ne s'est jamais démenti, et c'est surtout à des époques difficiles qu'il a su le faire éclater.

CHARLES SAUNIER

(La suite prochainement.)





CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

L'ANNÉE 1898 — PROJETS POUR 1899 — L'ART BELGE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE
CÉLÉBRATION DU TROISIÈME CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE VAN DYCK
LA CORRESPONDANCE DE RUBENS — FAUSSE ALERTE DANS LE MONDE DES ARTS



NTÉRESSANTE à divers titres, l'année 1898 ne laissera pas des souvenirs bien marquants par les œuvres artistiques qu'elle a vues éclore. L'extraordinaire accroissement de la production ne fait qu'accentuer cette médiocrité. Peu de pays offrent autant de facilités que le nôtre à qui souhaite se vouer à l'art, autant d'occasions de se produire devant le public. État et « Sociétés d'encouragement des Beaux-Arts », — titre emprunté au vocabulaire d'une époque où cet encouragement était nécessaire, — rivalisent d'empressement pour faciliter les voies. Les Salons se suivent à brefs intervalles, et les expositions de groupes se multiplient à l'infini. A Bruxelles, aucun local convenable n'étant accessible par voie de location, l'Etat comble cette lacune en mettant une partie des salles du musée à la disposition des cercles pour leurs expositions. Le public, en somme, a l'occasion de se rendre compte de l'ensemble des travaux qui sortent des ateliers, et l'on est bien en droit de se demander qui, de l'artiste ou de lui, retire le plus de bénéfice de l'empressement apporté à mettre la foule dans la confidence des inspirations, même les plus fugitives, de quiconque manie le pinceau ou l'ébauchoir. L'adresse de main, la virtuosité sont telles qu'on est étonné de ne pas voir surgir un nombre encore plus grand de travaux durant le temps que professionnels et dilettantes consacrent à leur labeur incessant. De là, dans le goût, une remarquable évolution. Plus d'intérêt pour les œuvres achevées, même approfondies. Les sacrifices qu'elles supposent sont rayés du programme de qui rêve de se faire un nom ; c'est une des caractéristiques du moment présent.

Aussi bien, les formules semblent-elles épuisées. L'architecture et l'art décoratif, dans quelques tentatives intéressantes de rajeunissement, ont certainement poussé jusqu'à l'outrance le souci de faire « autrement ». Si bon accueil que l'on fasse à leurs efforts, celui-ci ne saurait prétendre à produire des choses durables. En sens opposé, une même outrance se montre dans l'appropriation des éléments anciens à laquelle se vouent des architectes d'incontestable talent, mais dont l'archaïsme, quoi qu'on en dise, ne tend pas à un progrès.

Allez à Bruges: pour quelques restaurations assez intelligemment conduites, vous verrez une succession de façades nouvelles, conçues d'après des données en quelque sorte invariables, dans lesquelles l'initiative de l'architecte ne tient qu'une place secondaire. Reconnaissons, au surplus, qu'une partie notable du siècle qui s'achève s'est passée à combattre dans l'art les plus légitimes aspirations au pittoresque ; or, nulle forme de protestation ne saurait être tenue pour excessive au regard des choses abominables enfantées sous l'empire du système réputé « classique ». Nos provinces ont vu se perpétrer, en matière d'architecture, de véritables crimes, à la faveur de cette aberration.

S'il y a pour les masses un progrès manifeste dans le respect qui environne les choses du passé, il reste énormément à faire dans cette direction, et presque chaque jour nous en offre la preuve.

Les lieux les plus pittoresques souffrent sans cesse de l'incurie des édiles en ce qui concerne la sauvegarde des anciens monuments d'art. Quotidiennement, à la faveur d'une vanité étroite, se commettent en province de véritables actes de vandalisme. Tout récemment encore, au cours d'une visite à une des villes de Flandre les plus riches en souvenirs architecturaux du XVI[e] et du XVII[e] siècle, on me montrait des façades exquises condamnées à disparaître très prochainement, pour faire place à d'autres « au dernier goût du jour ».

Un propriétaire est sans doute libre d'en user à sa guise, là où il s'agit de son bien ; encore faudrait-il tenter quelque effort pour enrayer le mal, et nous sommes toujours dans l'attente de la loi, si souvent promise, qui soustraira nos monuments aux dangers qui les menacent. On a vu se produire, au Congrès de l'Art public, tenu à Bruxelles en septembre, une théorie n'aboutissant à rien moins qu'à frustrer les particuliers du droit de disposer de leurs immeubles et de leurs œuvres d'art, grevés de servitude au profit de la communauté. L'auteur de la proposition créait ainsi une « propriété privée d'intérêt public ». Où il s'agissait d'œuvres d'art, le possesseur même pouvait être contraint à les exposer publiquement ; dans tous les cas, il n'en pouvait dérober la vue aux amateurs. Une brochure récente, *Questions d'art : Conservation des monuments du passé*, par M. Henry Rousseau, attaché à la direction des Beaux-Arts, expose des principes fort analogues et que nous doutons de voir prévaloir.

En ce qui concerne la loi protectrice des monuments, l'auteur observe avec raison que déjà il a été dressé, par les soins de la commission compétente, une liste des édifices présentant un intérêt d'art ou d'histoire qui justifie l'intervention pécuniaire des pouvoirs publics en vue de leur entretien et de leur restauration. M. Rousseau estime que les mêmes avantages étant étendus, en quelque mesure, au domaine privé, nombre d'immeubles intéressants pourraient être sauvés de la destruction. C'est possible, quoique de réalisation difficile et onéreuse. Où, croyons-nous, l'auteur fait fausse route, c'est quand il crée

ce qu'il dénomme le *Collectivisme de l'utilité.* L'État, armé d'une sorte d'édit Pacca, disposerait d'un droit de contrôle sur les œuvres et objets d'art appartenant au domaine privé et userait d'un droit de préemption en cas de vente. La loi contiendrait une clause, renforcée de sanction pénale, contraignant les propriétaires à répondre à un questionnaire, à tenir l'autorité au courant de leurs acquisitions ou de leurs intentions de vente, l'État ayant l'option à prix égal. Évidemment, c'est pousser les choses à l'extrême, et l'initiative privée irait peut-être beaucoup au delà de l'intervention officielle, là où il s'agit de conserver au pays des œuvres d'art faites pour l'intéresser. C'est ainsi qu'actuellement, à Gand, une association constituée sous le nom des *Amis du Musée* est en instance pour acquérir une intéressante peinture ayant servi de prédelle à un *Crucifiement* de la cathédrale de Saint-Bavon, et représentant la *Prise de Jérusalem.* Ce morceau, surtout curieux, peuplé d'une multitude de figurines, appartient à un particulier ; on le donne à l'énigmatique Gérard van der Meire. Il figura à l'exposition organisée à Bruxelles, en 1884, par l'Académie de Belgique au profit de la Caisse centrale des artistes.

La vaste entreprise de travaux publics en cours d'exécution dans la capitale des Flandres va doter la ville de Gand d'un nouveau musée, lequel, sous le rapport de l'éclairage et de la distribution, comme aussi de la situation, paraît devoir répondre aux exigences des amateurs. Sans être bien riche, le musée de Gand compte des pages intéressantes, dont plusieurs, malheureusement, assez mal conservées.

La décoration murale de la Salle des États, à l'hôtel de ville, où fut signé, en 1576, le fameux accord connu sous le nom de « Pacification de Gand », paraît décidée. Les artistes trouveront dans les souvenirs évoqués par cet intéressant milieu, l'occasion de sujets dignes de leur pinceau.

La décoration des Halles d'Ypres, en revanche, demeure inachevée. Un peintre de talent original, Louis Delbeke, chargé de ce travail, le poursuivit pendant plusieurs années, non sans se voir l'objet de vives attaques des puristes, ce qui ne l'empêcha pas, d'ailleurs, de bien harmoniser son œuvre avec le milieu où elle figure. Malheureusement, la mort, comme dans les images des maîtres qu'il aimait, vint le surprendre au milieu de son œuvre, que voilà interrompue depuis tantôt dix ans. La galerie elle-même est dans un tel état d'abandon que les pieds y enfoncent dans la couche de sable qui attend son dallage. Comme le musée d'Ypres possède les croquis des compositions de M. Delbeke, il se trouvera bien sans doute quelque artiste consciencieux en état de mener le travail à bonne fin.

La Salle des échevins de l'hôtel de ville, en retour du bâtiment des Halles, possède une curieuse frise, très ancienne, malheureusement très repeinte, figurant les comtes et les comtesses de Flandre, jusqu'à Charles le Téméraire. Les « restaurations » ayant été faites sur un enduit trop frais, celui-ci s'est détaché et un bon morceau de la frise est à refaire, besogne doublement fâcheuse quand il s'agit de portraits historiques.

La maison des Templiers, une des constructions privées les plus anciennes du pays et que l'on attribue, non sans vraisemblance, à l'architecte même des Halles, est actuellement en voie d'appropriation pour, après tantôt six siècles, renaître à une nouvelle vie comme bureau central des Postes. Vraiment les immeubles ont aussi leur destinée !

A Malines se poursuit un autre curieux travail d'intérêt historique : le dégagement du bâtiment des Halles et du palais du Grand Conseil, entrepris en 1529 et demeuré inachevé. Peu à peu enclavé dans les habitations, ce typique ensemble renaît successivement au jour, rendant à la lumière la floraison de ses portiques, depuis des siècles dérobés à la vue par des constructions parasites.

* * *

A Bruxelles, où, depuis quelques mois, se poursuit la transformation de la Montagne de la Cour, une des artères les plus fréquentées de la capitale, nous verrons, à brève échéance, mettre la main à un travail qui intéresse au premier chef les artistes. Il ne s'agit de rien moins, en effet, que d'un remaniement des musées de peinture.

Pour se bien rendre compte du principe de cette vaste conception, due primitivement à l'architecte Balat, reprise et amplifiée par M. Maquet, il faut être quelque peu renseigné sur la topographie de Bruxelles. De son berceau, dans les plaines arrosées par la Senne, la ville s'est graduellement étendue vers l'est, gagnant le plateau que, jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle, domina le palais des ducs de Brabant, plus tard palais impérial, dont l'emplacement forme la place Royale actuelle.

En 1731, la résidence des gouverneurs généraux pour l'Autriche fut presque anéantie par le feu, et l'ancien hôtel de Nassau, agrandi et transformé par Charles de Lorraine en 1754, lui fut substitué comme palais. Dans ce bâtiment, dénommé l'Ancienne-Cour, furent installées plus tard les collections de l'État, musées de peinture et d'histoire naturelle, et les locaux de l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts. La Bibliothèque royale, prenant la place du musée de l'Industrie, sert actuellement de trait d'union entre les deux musées, dont la prise de possession du palais des Beaux-Arts par la galerie ancienne a consommé la séparation. De plus, les Archives générales du royaume ont pris la place du musée d'histoire naturelle, au rez-de-chaussée de l'Ancienne-Cour. L'ensemble de ces constructions est à un niveau très différent. Les bâtiments du musée gagnent presque le bas de la Montagne de la Cour, mais se trouvent enserrés dans les habitations particulières et, le feu se déclarant, nos collections publiques ne feraient sans doute qu'une flambée. C'est même pour le soustraire à ce danger que le musée ancien fut transféré au Palais des Beaux-Arts.

Il s'agirait maintenant de désaffecter la partie gauche de la Montagne de la Cour, de faire disparaître les habitations privées et de donner au musée un complément de locaux en façade dans le sens de l'axe de la rue et dominant les quartiers environnants, en même temps que le dégagement aurait pour conséquence de fournir un coup d'œil sur de lointains horizons, dans la direction du nord-ouest.

Le problème du redressement de la Montagne de la Cour se trouverait donc résolu, d'une manière radicale, par une déviation en quelque sorte accomplie déjà et par la substitution d'un monument à l'un des côtés de la voie, formant de l'autre côté une série de terrasses au bas desquelles dévalerait la rue Courbe.

Un désaccord entre l'administration communale et le pouvoir central touchant ce projet semble en voie d'aplanissement. Il s'agit de concilier le projet d'érection par la ville, dans la partie supérieure de la rue Courbe, d'un palais dit « des

Sociétés savantes », avec la conception Balat-Maquet, dont la réalisation incombe en grande partie à l'État.

Le palais des Sociétés savantes, dont un modèle fut érigé dans les jardins de l'Exposition universelle, étant conçu de manière à se relier à l'hôtel de Ravesteyn, on éprouvera quelque difficulté à lui trouver un emplacement aussi favorable ; mais ce n'est point là la matière du conflit, en présence de l'importance du travail à exécuter.

On avait songé à faire de ce modèle le pavillon de la Belgique à l'Exposition de 1900. On a cru devoir donner la préférence à une reproduction de l'hôtel de ville d'Audenarde, gracieux type de l'architecture de la dernière période gothique dans nos provinces. Ciselé comme une châsse, en affectant d'ailleurs quelque peu la forme, ce charmant édifice date de 1540. La richesse de ses sculptures ne nuit point au bon effet de sa ligne achitecturale, et comme il est isolé de toutes parts, qu'il a une jolie tour de 40 mètres d'élévation, terminée par une sorte de couronne impériale que surmonte une statue en cuivre doré; que nombre d'autres statues ornent les pignons et les pinacles; qu'enfin l'on pourra ajouter un carillon à la tour, il est permis d'envisager le choix comme particulièrement heureux.

En réalité, l'hôtel de ville d'Audenarde, œuvre de l'architecte van Pede, constitue, sur une échelle réduite, un résumé des palais municipaux de Louvain et de Bruxelles. La façade principale ne mesure guère que 25 mètres; les façades latérales, un peu moins.

*
* *

L'art belge ne pourra être que très parcimonieusement représenté à l'Exposition universelle. Cent mètres de cimaise à peine lui sont alloués. Même, la question a été agitée d'une abstention totale de la représentation de notre école dans ces conditions peu proportionnées à son importance. Il s'agit, notez-le bien, de réunir ce qu'a produit de plus important l'art belge en dix années et dans ses branches diverses. Inutile dès lors de dire que la tâche du comité, que préside le duc d'Ursel, sera des plus ingrates et que sans doute on ne lui ménagera ni critiques ni reproches, car c'est forcément par cruelles éliminations qu'il aura à procéder.

Rompant avec une tradition en quelque sorte invariable, le ministre, se souvenant peut-être des retentissantes querelles entre artistes qui se produisirent à la dernière Exposition universelle, a jugé ne devoir solliciter le concours d'aucun d'eux cette fois. L'avenir dira s'il a eu raison.

Une tâche de certaine importance a été récemment dévolue à une autre commission gouvernementale : la refonte des dispositions régissant le concours dit « de Rome ». Institué par le gouvernement des Pays-Bas au profit de ses nationaux, après la chute de l'empire, ce concours n'a pas cessé de se ressentir, dans ses principes essentiels, de l'organisation qui lui fut imprimée à une époque assurément bien différente de la nôtre dans ses vues en matière d'art. David était alors fixé dans nos provinces, et son influence ne fut sans doute pas étrangère aux conditions imposées aux lauréats. Le temps en a fait tempérer la rigueur; l'Académie a dès longtemps dispensé les pensionnaires du séjour exclusif en Italie. Ceux-ci parcourent la plupart des contrées dont la connaissance et l'étude

importent à leurs progrès; la plupart des architectes visitent la Grèce et l'Orient; la plupart des peintres, outre l'Italie, l'Espagne et l'Angleterre.

D'autres réformes ont été proposées à plusieurs reprises, réformes portant à la fois sur les épreuves imposées aux concurrents et sur les obligations des lauréats. Ainsi, le concours en loge, le sujet imposé, ont fait l'objet de vives critiques de la part de certains artistes. On a préconisé le libre choix de l'itinéraire, un séjour intermittent à l'étranger, les interruptions pouvant être de plusieurs années. On était curieux d'apprendre l'accueil qu'aurait fait à ces propositions radicales la commission ministérielle. Radicale entre toutes, celle qui tendait à dispenser le lauréat de tout séjour à l'étranger..., spécialement en Italie !

La commission, en somme, fait siennes plusieurs des propositions énumérées ci-dessus. Le concours en loge serait supprimé, et également le sujet imposé. Le voyage, maintenu, ne serait plus que de deux ans.

* * *

C'est au mois d'août que seront célébrées à Anvers les fêtes organisées à l'occasion du troisième centenaire de la naissance de van Dyck.

La date précise de l'événement est le 22 mars; mais l'administration, sacrifiant à l'usage populaire, a préféré faire un programme d'ensemble des solennités communales célébrées au mois d'août et de celles que motivera plus spécialement la circonstance : cantate à grand orchestre, cortège historique peut-être. Il y aura de plus un Congrès d'histoire de l'art, conformément à une décision prise par l'assemblée d'Amsterdam, sur l'invitation de la ville d'Anvers. Mais l'article à sensation du programme sera l'exposition des œuvres de van Dyck, ou, pour plus justement dire, d'œuvres de ce grand artiste. Le gouvernement intervient par voie de subside et mettra son influence au service des organisateurs, ce qui ne sera pas de trop pour assurer la réussite.

Le conseil communal d'Anvers a tenu à se renseigner auprès des organisateurs de l'exposition Rembrandt sur les moyens mis en œuvre pour aboutir à sa brillante réussite. Il y a toutefois quelque différence entre les deux entreprises. Si précieuses que soient les créations de Rembrandt, leur présence n'est point si rare dans les collections privées, les seules auxquelles on puisse faire appel avec chance d'être écouté. En outre, elles sont de dimensions bien moindres que la plupart des peintures de van Dyck, et de transport plus facile et moins dangereux. Il n'existe point non plus de Rembrandt ce nombre si grand de répétitions, de copies qui font, dans l'œuvre de van Dyck, le désespoir des critiques et des amateurs. On ne l'a que trop vu à l'exposition de la Grosvenor Gallery, à Londres, en 1887. Pour quelques pages de mérite supérieur, que de productions d'ordre secondaire, sinon d'authenticité tout à fait discutable ! Et pourtant, en grande majorité, toutes prétendent à cette illustre paternité.

Il est certain qu'en dehors des musées, seules les galeries princières disposent de van Dyck dignes du maître et dignes aussi de figurer à l'exposition projetée. Dût-on se contenter d'une cinquantaine de ces toiles-là, la partie serait encore gagnée.

D'ailleurs, sachons le reconnaître : il est, pour honorer la mémoire du peintre anversois, des genres de manifestations dignes à la fois du maître et de sa patrie. On n'apprendra pas sans quelque surprise qu'un nombre infiniment

restreint des peintures, spécialement des portraits de van Dyck, ont été gravées, même photographiées. Rien n'empêcherait qu'à l'occasion de ce troisième centenaire on jetât les bases d'un recueil de tous les portraits sortis du pinceau de l'artiste, comme un pendant à l'ouvrage de M. Bode sur Rembrandt. Évidemment, on créerait là un monument durable et une source d'informations et d'études infiniment précieuses. Quelque reproche qu'encoure van Dyck pour avoir trop légèrement sacrifié à l'appât du gain et, de la sorte, amoindri ses nobles facultés, nul ne contestera que dans ses portraits célèbres, il s'est placé au rang des plus grands artistes. Pouvoir réunir un beau groupe de ses travaux équivaudrait à préparer son apothéose.

* * *

Le second volume — il y en aura six — du *Codex Diplomaticus Rubenianus* vient de paraître. Il est l'œuvre conjointe de feu Ch. Ruelens et de Max Rooses, l'un et l'autre des mieux qualifiés pour un travail de cette importance. Le premier, en effet, s'étant dévoué à la tâche, avait fait à diverses reprises des séjours en Italie, en France, en Angleterre, pour recueillir ou collationner les lettres de Rubens; le second est assez connu comme auteur de l'ouvrage grandiose sur l'œuvre du maître pour que besoin soit d'insister sur sa connaissance du sujet.

Le nouveau volume embrasse la période de 1609 au 25 juillet 1622. La première de ces dates est celle du retour de Rubens à Anvers ; la seconde évoque le souvenir du bruit de la mort du grand peintre, qui causa à Paris un très vif émoi.

On est surtout frappé, en feuilletant ce recueil, de constater la rapidité avec laquelle, à une époque où les communications de peuple à peuple et d'individu à individu étaient bien autrement lentes et difficiles que de nos jours, le nom de Rubens devint célèbre.

Les lettres réunies et commentées par MM. Ruelens et Rooses n'émanent pas exclusivement du peintre, ne lui sont non plus toujours adressées. Les éditeurs recueillent également, dans la correspondance des amis de Rubens, l'écho des opinions et des nouvelles touchant le maître ou se rapportant à ses actes. On y peut constater que l'estime vouée à l'homme ne le cédait en rien à l'admiration dont jouissait l'artiste.

* * *

Beaucoup de bruit dans la presse belge au sujet d'une prétendue détérioration d'un des plus précieux tableaux du Musée de l'État : le beau portrait d'homme par Rembrandt. Gravement endommagée par un accident, la peinture aurait été réparée secrètement, non sans garder les traces de l'opération. Cette nouvelle, communiquée aux journaux par quelque facétieux reporter, s'est rapidement propagée dans le public. Examen fait, il s'est trouvé que ce qu'on a pris pour une déchirure réparée n'était qu'une certaine inégalité dans la trame, défaut contemporain de la peinture, à moins qu'il ne s'agisse d'un de ces affaissements de la toile, que connaissent assez les amateurs. Le déplacement du portrait avait donné un certain relief à l'inégalité dont il s'agit : de là l'histoire qu'il n'est besoin de démentir que pour rassurer les amis de l'art.

HENRI HYMANS



LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE : LES MŒURS, LES ARTS, LES IDÉES, RÉCITS ET TÉMOIGNAGES CONTEMPORAINS [1].



La librairie Hachette, qui a publié en 1895, un somptueux volume intitulé : *Le Grand Siècle, Louis XIV, les arts, les idées,* vient d'en donner le complément, sous un titre presque identique. *Le Dix-huitième siècle*, comme son aîné, laisse bien loin derrière lui, au point de vue du luxe de l'illustration, tout ce qui avait été tenté dans ce sens jusqu'à ce jour. Les immenses progrès accomplis par les procédés photographiques permettent, en effet, de se passer à peu près complètement aujourd'hui du concours d'un interprète et les objets reproduits nous sont montrés tels qu'ils sont réellement. Il y a vingt-cinq ans, il n'en était pas ainsi, et lorsqu'en 1874 la maison Didot publia, elle aussi, un volume sur le XVIIIe siècle, elle dut faire redessiner presque tout ce qu'elle empruntait aux portefeuilles du Cabinet des estampes ou à ceux de quelques curieux. Dans une histoire future de l'ornementation du livre moderne, il y aura là deux termes de comparaison dont il faudra tenir compte.

1. Paris, Hachette, 1899. Un vol. in-4°, IV-443 p. avec 20 planches et grav. dans le texte.

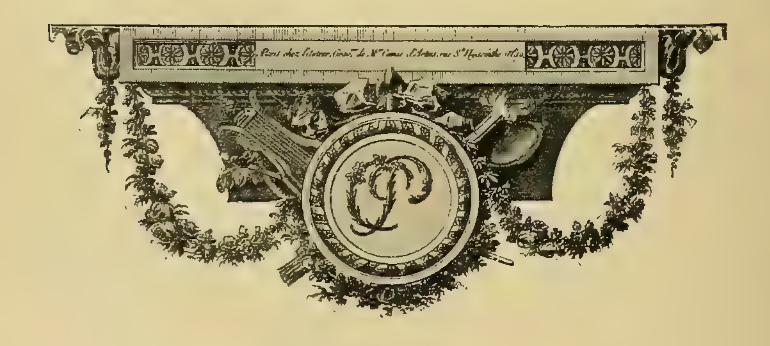
C'est le cas de dire que, pour se documenter sur un sujet aussi vaste et aussi séduisant, il n'y a que l'embarras du choix. Les divers départements de la Bibliothèque Naiionale, les musées du Louvre, de la Ville de Paris, de Versailles, de Chantilly, de South Kensington, les *Monuments du costume* et les *Œuvres* de Rousseau (1774, in-4°), de Moreau le jeune, les *Chansons* de Laborde et celles de Laujon, etc., ont été mis à contribution, aussi bien que les collections privées les plus riches, comme celles de Mme la comtesse de Béarn, de Mme la marquise de Biencourt, de Mme Georges Duruy, héritière des curiosités rassemblées par Achille Jubinal et les frères de Saint-Albin, de MM. des Cars, de Castellane, de Fontanges, d'Haussonville, d'Harcourt, de Lestrange, Germain Bapst, A. Darblay, etc. Vingt planches hors texte, et près de cinq cents reproductions de tableaux, de dessins, de gravures, de bustes, de médailles, de meubles, de porcelaines, de bibelots, semées pour ainsi dire à chaque page, et souvent au recto et au verso du même feuillet, constituent un ensemble des plus satisfaisants. Toutes ces reproductions, cependant, ne sont pas également bien venues, et plus d'un portrait, soit d'après l'original, soit d'après une estampe, a poussé au noir. Il s'est aussi glissé çà et là quelques attributions erronées et faciles à rectifier lors d'un prochain tirage. Ainsi, p. 242, la *Position du cavalier* n'est point de Gravelot, mais un dessin de Moreau le jeune, gravé par Ingouf *junior*, pour servir de frontispice aux *Essais sur l'équitation* de Mottin de La Balme (Amsterdam et Paris, 1773, in-8°) ; ainsi encore, p. 291, le portrait au pastel du musée de Tours n'est pas celui de Perronneau par lui-même ; jusqu'à présent on ne peut tenir pour une effigie authentique du peintre que le profil gravé par Nicolet, d'après Cochin.

De leur propre aveu, les éditeurs n'ont visé qu'à établir un album, et ils ont confié à un arrangeur anonyme le soin de découper le texte qui l'encadre dans les mémorialistes et les épistolaires du temps. C'était M. Émile Bourgeois, maître de conférences à l'École normale, qui s'était chargé de présenter le *Grand Siècle* aux lecteurs. Le *Dix-huitième siècle* se présente lui-même, et, à part quelques transitions, d'ailleurs habilement amenées, Voltaire, Diderot, Rousseau, Marmontel, Mercier, d'Argenson, Weber, Soulavie, Mmes de Staël, du Deffand, de Genlis, Campan, ont seuls la parole. Une exception a été faite toutefois en faveur de deux écrivains vivants : M. Lucien Perey, auteur de la célèbre *Histoire d'une grande dame*, et M. Gaston Maugras, auteur du *Duc de Lauzun et la Cour de Louis XVI*. En revanche, j'ai vainement cherché, dans ces quatre cents pages, une citation empruntée à MM. de Goncourt, qui sont et demeureront cependant les historiens par excellence de l'art et de la femme du XVIIIe siècle. A première vue, rien ne semble plus conforme à nos idées actuelles en matière de critique historique que cet emploi des sources elles-mêmes : par malheur, plusieurs d'entre elles sont à bon droit suspectes, et ni Mme Campan, ni Mme de Genlis, ni Weber (par la plume de Lally-Tollendal), ni Soulavie, ce mystificateur impudent, ne sauraient être, pour des motifs qu'il serait trop long d'alléguer ici, considérés comme des autorités sérieuses. Un autre inconvénient de ces citations, en quelque sorte classiques, est de faire repasser sous les yeux du lecteur des anecdotes et des reparties tellement connues qu'il lui arriverait volontiers — je tombe en ce moment moi-même dans le défaut que je signale — de saluer, non à chaque vers, comme l'abbé de Voisenon pendant que le marquis de Ximénès lui infligeait la lecture d'une tragédie, mais à chaque page, une vieille connaissance.

Je sais bien qu'un livre d'étrennes est, par sa nature même, appelé à circuler entre toutes les mains, et que la première condition de son succès est qu'il soit à la fois inoffensif et amusant. On peut être assuré que l'honorable maison qui a édité celui-ci n'a rien laissé passer qui soit de nature à offusquer de jeunes regards. La galanterie sous toutes ses formes, qui — on me l'accordera bien — tint une place considérable dans la vie publique et privée de nos ancêtres, la galanterie est ici déterminément absente, et les « favorites » du roi n'y figurent que parce qu'il était impossible de les éliminer sans autre forme de procès.

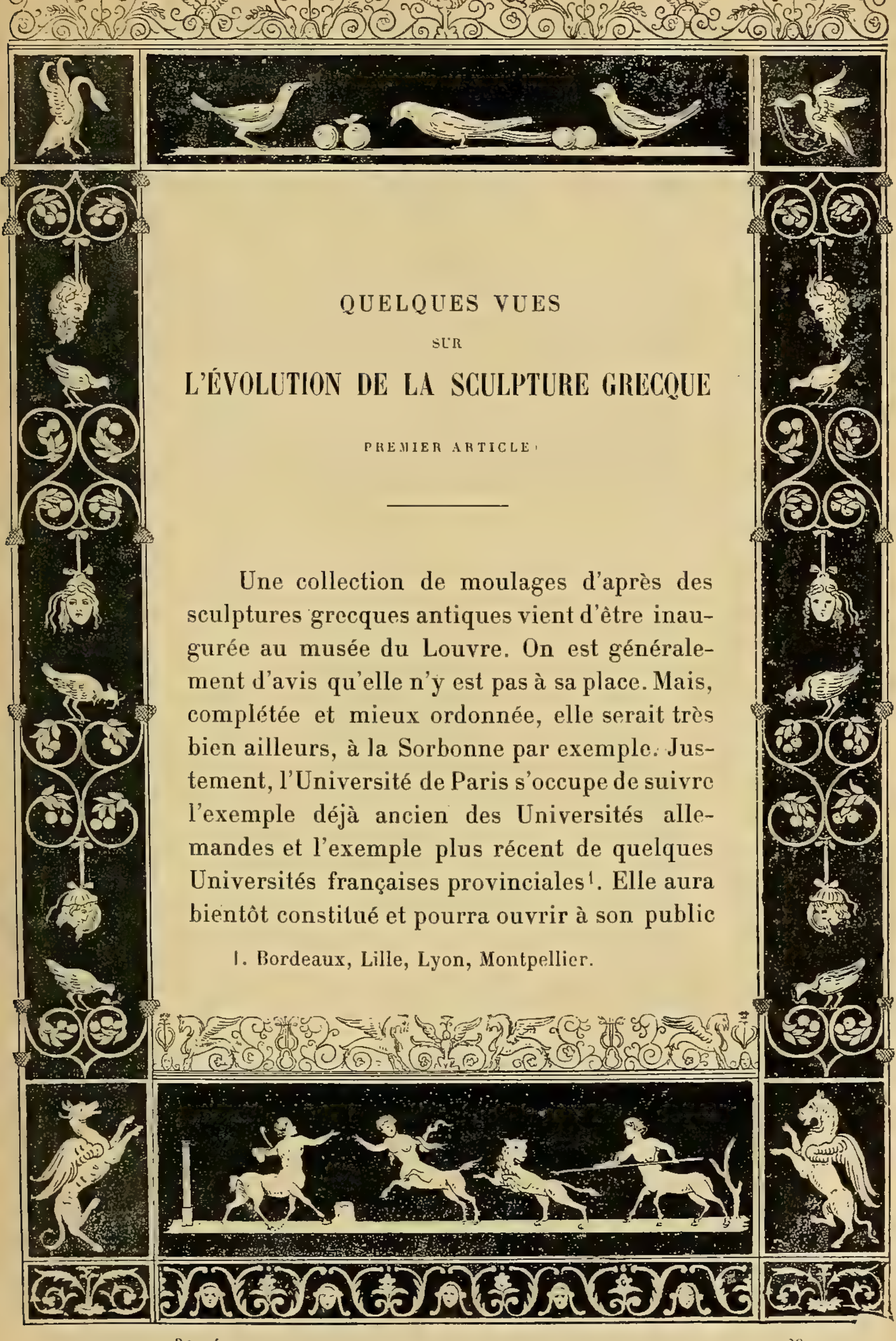
Il est d'autres lacunes moins excusables, telles, par exemple, que l'absence totale de renseignements et d'images sur les Salons de peinture et sur les collèges et écoles primaires, dont l'iconographie, pour n'être pas très considérable, n'en est pas moins piquante et curieuse, sur les parlements, sur les voyages, sur les arts et métiers, sur les hôpitaux, sur la table et la cuisine, etc. Mais à quoi bon récriminer? Nos yeux ont tout profit à parcourir ce magnifique volume, et les lecteurs un peu instruits sauront bien recourir à leur bibliothèque pour opposer à ce brillant défilé une peinture moins attrayante et plus exacte des grandeurs et des misères d'un siècle qui a, plus que tous les autres, peut-être, incarné l'âme française.

MAURICE TOURNEUX



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



QUELQUES VUES

SUR

L'ÉVOLUTION DE LA SCULPTURE GRECQUE

PREMIER ARTICLE

Une collection de moulages d'après des sculptures grecques antiques vient d'être inaugurée au musée du Louvre. On est généralement d'avis qu'elle n'y est pas à sa place. Mais, complétée et mieux ordonnée, elle serait très bien ailleurs, à la Sorbonne par exemple. Justement, l'Université de Paris s'occupe de suivre l'exemple déjà ancien des Universités allemandes et l'exemple plus récent de quelques Universités françaises provinciales[1]. Elle aura bientôt constitué et pourra ouvrir à son public

1. Bordeaux, Lille, Lyon, Montpellier.

d'étudiants, et même au grand public parisien, un musée qui rassemblera, sous forme de moulages, toutes les œuvres intéressantes de l'art grec, dispersées dans les musées du monde entier. Il eût été d'une intelligente économie et d'un bon exemple administratif que le Louvre cédât à la Sorbonne sa collection de plâtres, qui, faute d'espace, restera forcément à l'état embryonnaire, et qui, si elle pouvait être achevée, ferait fâcheusement double emploi avec celle de l'Université.

Les musées de moulages sont une nouveauté dans les Universités françaises. Ils constituent l'indispensable auxiliaire d'un enseignement, nouveau aussi, celui de l'Histoire de l'art, ou du moins d'une partie considérable de cet enseignement, celle qui concerne l'histoire de la sculpture. Mais, au premier abord, il doit paraître surprenant que ces musées soient limités presque exclusivement à la sculpture antique, tandis que les études dont ils sont l'instrument s'étendent à un domaine beaucoup plus vaste [1]. Assurément, il serait beau et instructif de voir réunies ensemble toutes les œuvres importantes de sculpture qu'a produites le génie humain, depuis les temps les plus reculés jusqu'aux siècles modernes : les statues des vieux rois de Chaldée et celles des anciens Pharaons, les frontons taillés par Phidias et les portails de nos cathédrales françaises, l'*Hermès* d'Olympie et le *David en chapeau de fleurs*, les deux *Jeanne d'Arc* de M. Paul Dubois et de M. Frémiet à côté du *Gattamelata* de Donatello et du *Colleone* de Verrocchio... Ce musée géant, on le verra peut-être un jour dans cette géante Université, vaste comme une ville, qui s'élève en ce moment à San-Francisco de Californie, aux frais d'une généreuse Américaine. Mais les Universités françaises n'ont pas eu de marraines millionnaires ; l'espace où elles peuvent s'étendre est restreint, plus restreint encore leur budget. Puisqu'il fallait se borner, deux partis seulement restaient possibles : ou bien faire un choix entre les belles œuvres de tous les siècles et de toutes les écoles ; ou bien s'en tenir à l'une des grandes floraisons de l'art, par conséquent se limiter à la sculpture de la Grèce antique ou à celle du moyen âge français ou à celle de l'Italie aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

Un musée de chefs-d'œuvre comparés, une collection d'excellents morceaux choisis — choisis sans distinction d'origine — aurait eu,

1. L'objection n'a pas de raison d'être là où l'enseignement correspondant ne concerne que l'archéologie grecque. Mais, à Lyon et à Lille par exemple, les cours d'Histoire de l'art ne sont pas limités à l'art antique.

personne n'en doutera, un attrait des plus rares. Seulement, peut-être, en faisant le charme des yeux, n'aurait-il pas fait aussi bien l'éducation de l'œil. Car ces musées nouveaux doivent être appropriés à un enseignement dont l'objet est d'initier aux choses de l'art les esprits novices, de leur en donner le goût et l'intelligence, de provoquer en eux des réflexions sur ces ouvrages où un artiste a déposé,



VICTOIRE AILÉE, DE DÉLOS

Par ou d'après Archermos de Chios, inventeur du type.

(Musée d'Athènes.)

suivant les ressources de son métier, le meilleur de sa propre réflexion. Or, une grande création d'art, isolée de toutes celles, plus ou moins heureuses, qui l'ont précédée et préparée, est comme une fleur d'espèce inconnue dont on ne saurait dire à quel terrain, à quel climat, à quelle saison elle appartient. Il serait sûrement agréable, il ne serait pas très profitable de passer de chefs-d'œuvre en chefs-d'œuvre, comme un papillon vole de fleurs en fleurs, attiré surtout par les plus belles, en ignorant tout le reste. Il faut plutôt procéder à la façon du botaniste qui, admirant autant que personne les fleurs

épanouies, parure et éclat de la plante, mais voulant connaître les conditions de leur épanouissement, observe aussi les boutons non ouverts et la tige qui les porte et les racines qui nourrissent la tige et le sol même où plongent les racines. Autrement dit, la meilleure discipline devra consister en l'étude approfondie de l'une des époques capitales de l'art. Si la sculpture de la Grèce antique a été préférée, c'est parce qu'aucun art ne s'est développé d'une façon plus normale et plus complète, n'a poussé des rameaux plus nombreux et plus vivaces, ne s'est plus richement épanoui en chefs-d'œuvre : il n'en est donc aucun autre dont l'étude doive aider plus efficacement à l'éducation de l'œil et du goût.

C'est ce que je voudrais montrer ici, en rappelant à grands traits comment s'est formée cette sculpture, quelle fut la beauté et la variété de ses créations, et combien de leçons précieuses il ne tient qu'à nous d'en tirer.

I

La sculpture grecque — on peut dire l'art grec, en général, — a eu cette heureuse fortune de s'élever sans maîtres, de n'avoir pas eu à subir une discipline étrangère à son génie et susceptible de le fausser. Cependant, bien des siècles avant qu'un Hellène, pour la première fois, essayât d'imiter dans la matière inerte les formes de la vie, l'Égypte et la Chaldée avaient produit par milliers des œuvres de sculpture qui pouvaient bien exciter l'admiration des demi-barbares de la Grèce, puisqu'elles méritent encore la nôtre aujourd'hui. Mais la Grèce, sans ignorer complètement ces merveilles lointaines, sans les dédaigner, fut préservée par un secret instinct de les prendre pour modèles directs. Elle dut sans doute aux civilisations antérieures la première étincelle de l'art, le premier éveil du sentiment plastique; elle leur emprunta aussi certaines formules et certains types : cela n'entamait en rien l'originalité native de son génie, qui, à peine éveillé, chercha lui-même sa voie. Les premières statues qu'ont taillées les premiers artistes grecs, ces statues qui n'étaient que des blocs mal dégrossis et des poutres mal équarries, leurs auteurs auraient pu légitimement les signer, s'ils avaient su écrire [1] : car elles étaient bien à eux, rien qu'à eux, et leur grossièreté attestait assez haut leur origine autochthone.

1. De fait, ils les ont signées quelquefois, une entre autres qui a été découverte par M. Holleaux au Ptoïon, en Béotie. (Cf. *Bulletin de correspondance hellénique*, X, 1886, p. 77 et suivantes, pl. VII.)

Mais ce n'était encore que des gangues de statues. Pour en dégager l'œuvre d'art vraiment digne de ce nom, il fallut l'incessant travail de plusieurs générations d'obscurs ouvriers, profitant chacun de la science acquise par ses devanciers et chacun ajoutant un peu à l'héritage commun. Ce travail, cet effort patient, des découvertes récentes nous permettent de le suivre, progrès par progrès, sinon depuis le début, du moins à partir du VIIe siècle avant notre ère jusqu'au milieu du Ve siècle. Et il n'y a pas, dans toute l'histoire de l'art, spectacle plus attachant que celui de cette marche lente et prudente, sans arrêt, sans recul, sans écart hors de la voie droite. Nous assistons de nos yeux à la croissance de cette incomparable sculpture, qui devait atteindre le plus haut degré de la perfection technique et trouver, avec une fécondité sans exemple, des types éternels de beauté. Observer les conditions d'une telle croissance, la lutte serrée de l'ouvrier contre les difficultés du métier, l'assouplissement progressif de la matière, si dure et si revêche d'abord, et surtout ce long enchaînement de traditions, sans cesse accrues, qui maintient l'artiste dans la route éprouvée et sûre tant qu'il n'est pas capable d'en frayer une nouvelle — observer tout ce complexe développement avec soin, sur les œuvres mêmes, cela constitue la plus pénétrante leçon d'éducation artistique.



STATUE TROUVÉE A KISAMOS
EN CRÈTE
(Musée de Candie)

Tout était à inventer, les outils les plus indispensables et les procédés les plus élémentaires, maintenant familiers au moindre praticien. Il fallait, d'essais en essais, déterminer les matériaux les mieux appropriés à l'art, apprendre à connaître les ressources qu'ils offrent, les obstacles qu'ils opposent, l'invincible influence qu'ils ont sur l'idée et la composition, et comment l'artiste, en se pliant à leur humeur plutôt qu'en leur faisant violence, peut ajouter à l'expression de son œuvre[1]. Avant même de soupçonner ces secrètes convenances entre les qualités spécifiques du bronze ou du marbre et la nature de certains

1. Cf. E. Guillaume, *Études d'art antique et moderne*, p. 279.

sujets et de certains types, il y avait à fixer ces sujets et ces types. Ils n'étaient pas bien nombreux d'abord, et leur petit nombre a eu pour effet de mieux concentrer l'effort des sculpteurs primitifs et de le rendre plus soutenu, plus efficace.

Les deux principaux de ces types, celui de la figure nue, debout, et celui de la figure vêtue, assise ou debout, qui servaient également pour les représentations de la vie humaine et de la divinité, nous sont connus par quantité d'exemplaires de toute provenance et de tout âge, qui nous en montrent la formation degré par degré, nuance par nuance. Rien de plus aisé, nous semble-t-il aujourd'hui, pour qui sait manier les outils du sculpteur, que d'exécuter une figure, drapée ou nue, qui ait un peu l'apparence de la vie ; elle pourra être banale et sans intérêt, même incorrecte : il paraît impossible, son auteur étant un homme du métier, qu'elle n'ait pas au moins quelque liberté dans le geste, quelque expression dans la physionomie, quelque justesse dans l'attitude, quelque vérité dans les plis du vêtement sur le corps. Oui, cela est réellement impossible aujourd'hui, — grâce aux vingt-cinq siècles de pratique ininterrompue de l'art que nos sculpteurs ont derrière eux. Mais les sculpteurs novices de la Grèce, sans passé artistique, sans guide, réduits à leur seules forces et à leur seule inspiration devant le bloc de matière, ont éprouvé de longues difficultés pour rendre, même sous les formes les plus simples, le mouvement et l'animation de l'être vivant. Si l'on suit le progrès de leurs tentatives, depuis le *xoanon* primitif, où la figure, ayant à peine l'aspect humain, semble tout entière enfermée dans une gaine rigide, géométriquement taillée, on les voit, avec une prudente méthode et des précautions infinies, s'enhardir à détacher une jambe de l'autre, puis à plier un avant-bras, puis à faire mouvoir différemment les deux bras [1] ; et il faut bien des années et du labeur encore avant qu'ils fassent circuler plus d'aisance dans ces premiers gestes anguleux ; une fois maîtres de ceux-là, ils en essaient d'autres plus complexes, et, s'appliquant de la sorte à décomposer les mouvements naturels du corps, ils se rendent enfin capables de donner à leurs figures le mouvement. En même temps — plus originaux dans leur inexpérience que les habiles sculpteurs de l'Égypte, de la Chaldée ou de l'Assyrie — ils commencent à entrevoir la valeur plastique de la draperie, ils sentent confusément qu'on la doit traiter, non comme une « matière morte », étrangère au corps qu'elle recouvre, mais comme une matière vivante, finement sensible et harmonieusement

1. Cf. Th. Homolle, *De antiquissimis Dianæ simulacris deliacis*, p.65 et suivantes.

associée aux formes qu'elle modèle et aux mouvements qu'elle répercute. Puis aussi, une clarté, inconnue jusque là, s'épand sur les traits des visages ; un sourire, qui relève un peu le coin des yeux et tire en arrière le coin des lèvres, anime les physionomies et, sans rien exprimer de très précis encore, manifeste du moins combien l'art nouveau, s'inspirant de l'heureuse et libre vie des cités grecques, sera éloigné de la morne raideur, de la routine et des contraintes propres à la sculpture des vieux empires d'Orient [1].



TÊTE DE LA STATUE DE KISAMOS

Entre les divers problèmes, d'ordre technique ou esthétique, auxquels les anciens sculpteurs grecs s'attaquent avec une laborieuse ténacité et dont ils préparent la solution pour leurs successeurs, un des moins aisés était la composition de ces êtres de fantaisie, que la nature ne connaît pas, mais dont elle fournit les éléments à l'imagination créatrice de l'homme. Têtes et bustes humains adaptés à des corps de poisson, de cheval, d'oiseau, de serpent, les monstres de cette espèce étaient sortis à foison des mythologies orientales ; la Grèce n'avait qu'à choisir parmi eux, et elle y a trouvé, en effet, les prototypes de ses Sirènes, de ses Harpyes, de ses Tritons, etc. Mais ces monstres, dans leur pays d'origine, avaient surtout une valeur religieuse, et les exigences du symbolisme faisaient souvent en eux le plus grand tort à la logique de la construction et à l'harmonie des lignes. Les artistes grecs, au contraire, en reprenant ces combinaisons hybrides, les ont dépouillées généralement de tout sens mystérieux et n'y ont vu que des formes nouvelles et attrayantes, susceptibles d'enrichir le répertoire des types plastiques. Ils les ont donc traitées en artistes, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas accepté tel quel l'amalgame offert, mais qu'ils l'ont remanié, recomposé en multiples essais, pour en extraire

1. Cf. E. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 31-32.

enfin le maximum de beauté qui y était contenu. L'admirable instinct qui les guidait à cette recherche apparaît le mieux dans le développement des deux types fabuleux qui ont eu peut-être la plus brillante fortune : celui du Centaure et celui de la figure ailée.

Comment fondre ensemble un corps d'homme et un corps de cheval, de manière à en constituer un être nouveau, participant des deux à la fois, mais ayant sa vie propre? Comment attacher des ailes à des épaules qui ont déjà les bras à porter et à faire mouvoir, sans que le libre mouvement des bras soit compromis ou que le mouvement des ailes paraisse impossible ? Comment surtout obtenir que ces créations, étrangères à la nature, semblent pourtant naturelles, et que cette alliance d'éléments hétérogènes, loin de choquer les yeux, les séduise par la justesse des rapports et la beauté du contour? Ce résultat n'a été atteint qu'à grand'peine, après maintes tentatives. — On a retrouvé, dans l'île de Délos, une statue en marbre de *Victoire ailée*, qui est probablement la première que la sculpture grecque ait produite : c'est l'aïeule, peu agréable d'aspect, mais singulièrement vénérable, de la grande *Niké* de Pæonios, à Olympie, et de toute cette troupe de messagères ailées qui, à partir du ve siècle, s'abattent du ciel sur les frontons des temples et sur les hauts piédestaux des enceintes sacrées. Or, le rare mérite de cette conception aussi hardie que belle, la difficulté qu'il y avait à exprimer dans une masse pesante de matière l'élan de la course et la souplesse du vol, voilà ce que nous fait mieux apprécier l'aïeule de Délos, gauche et raide, anguleuse et lourde, presque risible dans son effort pour courir et voler, et elle nous permet de mesurer au juste toute la longueur de chemin qu'ont parcourue, en une centaine d'années, les sculpteurs archaïques, aiguillonnés par l'incessant désir du mieux. — Pareillement, le type classique du Centaure ne fut pas inventé du premier coup. Nous voyons, sur des monuments du VIIe et du VIe siècle, des combinaisons différentes où le corps d'homme, en avant du corps de cheval, est conservé tout entier jusques aux pieds, et d'autres où les jambes humaines se terminent par des sabots de cheval. Mais, parce que l'esprit critique et le goût des artistes grecs ne se contentait pas des premières combinaisons venues, parce qu'une force secrète les poussait à en essayer de nouvelles, jusqu'à ce qu'ils eussent atteint à l'équilibre parfait des formes et à la parfaite harmonie des lignes, ils ont enfin réalisé cette magnifique création du Centaure, la plus naturelle dans son artifice, la plus vivante et la plus achevée dont l'art humain puisse se glorifier.

Que de problèmes de toute sorte, qui jamais n'avaient été posés, ont été étudiés, peu à peu éclaircis et définitivement résolus par ces familles de laborieux ouvriers dont les noms et la vie nous resteront toujours inconnus ! N'est-ce pas eux encore qui, ayant à décorer les temples des dieux, ont dû, par des épreuves répétées, chercher dans quelles conditions, délicates à fixer, cet art tout concret qu'est la sculpture peut s'associer heureusement à cet art tout abstrait qu'est l'architecture, découvrir les rapports cachés qui règlent l'alliance des figures animées et en mouvement avec les lignes immobiles de l'édifice, inventer des sujets aptes à remplir le cadre si gênant du fronton ou à se dérouler continûment sur le long bandeau étroit de la frise, et enfin calculer la saillie des diverses parties, selon leur relation avec l'ordonnance générale, et y appliquer les lois propres à chaque variété de la statuaire, depuis la ronde-bosse, qui semble n'être qu'une exacte imitation de la nature, jusqu'à la forme savamment conventionnelle du bas-relief ?

Il n'est pas besoin, je crois, de m'attarder davantage à rappeler le labeur si méritant des sculpteurs primitifs et archaïques de la Grèce. Celles de leurs œuvres qui ont survécu jusqu'à nous, recueillies comme des épaves précieuses, excitent pourtant quelquefois, dans les musées d'antiques ou dans les musées de moulages, l'étonnement et la raillerie des visiteurs. Il est vrai qu'elles sont la plupart bien raides et lourdes et imparfaites ; aussi ne les présente-t-on pas comme des modèles de beauté, mais comme des témoins du grand et long effort qui fut nécessaire pour atteindre la beauté. Il faut à un génie d'artiste, afin qu'il porte tous ses fruits, un terrain bien préparé ; car le génie lui-même ne peut rien sans la science des procédés, qui est l'œuvre du temps. Donc, pendant plusieurs siècles, des générations de sculpteurs ont travaillé sans relâche, avec le plus admirable esprit de suite, à inventer et perfectionner les procédés de l'art, à déterminer une série de sujets et de types qui allaient bientôt devenir classiques, à résoudre les problèmes essentiels de la statuaire, bref, à grossir toujours leur commun patrimoine d'expérience pratique, de savoir et d'idées ; — et c'est de ce capital accumulé qu'hérita Phidias.

II

Phidias — si l'on n'avait pas certaines raisons de croire que tout de même il a dû exister — pourrait presque, au premier abord, être considéré comme un personnage aussi mythique, mais aussi repré-

sentatif que Dédale. Sous le nom du fabuleux Dédale, les Grecs avaient résumé toutes les premières inventions et les premiers progrès de la sculpture naissante; le nom de Phidias résume également les derniers progrès de l'art au ve siècle, les dernières poussées de sève qui ont amené au point de maturité la moisson attendue. Son œuvre n'a été, en effet, que l'achèvement de cette longue croissance continue dont je viens de parler. Elle n'étonne point par la nouveauté des sujets. Car les types des statues de Phidias ne semblent pas avoir été fort différents de ceux qu'avaient traités ses prédécesseurs, et l'on a retrouvé à Delphes, dans la décoration sculptée du *Trésor des Cnidiens*, le motif le plus célèbre et le plus beau de la frise du Parthénon : l'assemblée des dieux assis, contemplant du haut du ciel les combats ou les fêtes des humains. Rien non plus dans cette œuvre qui signale, comme dans celle de Michel-Ange par exemple, une pensée exceptionnellement puissante, supérieure encore aux moyens d'expression qu'elle emploie. Au contraire, l'œuvre de Phidias, envisagée d'un certain sens, apparaît comme impersonnelle, parce qu'elle procède directement de la tradition établie[1], parce qu'elle est la suite logique des progrès déjà obtenus auparavant. Ses premiers travaux, peut-être même son célèbre *Zeus* d'Olympie[2], offraient encore des vestiges d'archaïsme, et lorsque, sous sa main, la sculpture grecque s'affranchit enfin des dernières raideurs et des dernières conventions, ce fut comme en vertu de cette force spontanée, à la fois irrésistible et insensible, qui fait qu'à l'heure voulue le bouton gonflé s'ouvre et la fleur s'épanouit.

Ce premier mérite des œuvres de Phidias, d'être tout à fait mûres relativement aux œuvres encore trop jeunes de l'époque précédente, est donc le produit du temps plutôt que du génie personnel. Mais il y a, dans les figures du grand sculpteur, quelque chose de plus, que le génie seul pouvait leur donner. Les Parques assises ou le Thésée à demi couché sur l'un des frontons du Parthénon ne nous présentent pas seulement le spectacle de beaux corps délivrés de toute contrainte, jouissant de l'absolue liberté de leurs mouvements, heureux de pouvoir, avec la plus naturelle aisance, étendre ou ployer leurs membres assouplis ; nous n'y voyons pas seulement, pour la première fois, des draperies qui, sans apprêt ni recherche d'aucune sorte, constituent la plus harmonieuse décoration plas-

1. Sur le caractère « conservateur » du génie de Phidias, cf. les justes conclusions de M. Pottier *(Bulletin de correspondance hellénique*, XXI, 1897, p. 509).

2. Cf. *Archæologischer Anzeiger*, 1898, p. 177-180 (K. Wernicke).

tique et « le plus bel accompagnement qui ait jamais été trouvé pour la forme humaine[1] ». Par-dessus ces beautés diverses, dont l'éclosion avait été préparée de longue date, il en est une autre, plus rare et d'essence plus haute, qui n'était pas nécessairement impliquée dans le passé. Les figures des frontons ou de la frise du Parthénon, dans leur repos ou leur activité, répandent autour d'elles comme un rayonnement de perfection et semblent vivre d'une vie pleine à la fois de grandeur et d'abandon, de noblesse et de calme, sereine et lumineuse, qui les met au-dessus de la condition humaine. Hommes ou dieux, leur beauté est véritablement divine. Et cependant, il n'est pas de beauté au monde dont les éléments aient été plus simplement et plus librement empruntés à la nature. Rien, par conséquent, n'est plus éloigné de cet art académique et pédant, de cette beauté abstraite et froide, qui a la prétention de rappeler et de continuer l'« Antique » et en est la plus fausse et la plus inintelligente singerie! Toutes les attitudes, tous les gestes des figures de Phidias sont pris sur le vif et rigoureusement conformes à la nature, et ce sont toujours les plus simples et les plus ordinaires ; mais au minimum de mouvement se joint un maximum d'expression, comme si l'artiste avait évoqué et fait sortir du modèle vivant tout ce que chacun de ces gestes, chacune de ces attitudes pouvait contenir de beau, de noble et de fort. En cela précisément réside la grandeur unique de l'art de Phidias : il est la vie même, et supérieur à la vie.

Le principal effort des sculpteurs archaïques avait consisté à rechercher de plus en plus la vérité dans la forme. Phidias, sans effort apparent, atteint cette vérité, s'en rend le maître, et, par l'emploi qu'il en fait, la dote d'une beauté souveraine. Dans le profil des visages, comme dans le dessin des membres, il procède à une simplification des traits qui n'a rien de factice et de conventionnel, mais qui a pour effet de porter au plus haut point ce genre d'émotion *tangible*, propre aux arts plastiques, par où un pied de marbre, une main de marbre peuvent apparaître plus beaux que le modèle de chair le plus parfait, attendu qu'ils sont plus expressifs[2]. Il a montré, à l'opposé de ce que ferait croire la sculpture académique, que « la vie n'est pas incompatible avec les perfections les plus idéales de la forme[3] » ; il n'a cessé d'être un exact et profond observateur de la nature ; seulement, il a su, des données que lui fournissait la réalité,

1. L. Heuzey, *Du principe de la draperie antique*, p. 26.
2. Cf. *Journal d'Eugène Delacroix*, II, p. 253 et suivantes.
3. L. Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, I, p. XVI de l'*Introduction*.

dégager les éléments d'une forme supérieure, qui peut n'être pas *réelle*, mais qui est *vraie*, en sorte que ses marbres joignent à la saveur d'une imitation merveilleusement juste de la vie humaine la splendeur d'une création animée d'une vie plus qu'humaine. Et devant les figures de Phidias ainsi comprises, devant leurs gestes simples et leurs attitudes calmes, on se sent pénétré de plus d'étonnement, de plus d'admiration et de religieux respect que même devant les figures grandioses et tordues de Michel-Ange.

HENRI LECHAT

(La suite prochainement.)





GUSTAVE MOREAU

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

II



Nous ne saurions donner ici qu'un catalogue condensé de l'œuvre de Gustave Moreau, car l'inventaire de cet œuvre est difficile à relever comme le tracé d'un labyrinthe. Suivre l'ordre purement chronologique, ce serait, croyons-nous, fréquemment contredire à la méthode de travail du peintre et presque la méconnaître, tant il procéda en mûrissant longtemps l'idée, en accumulant — sans rien détruire — les documents et les variantes, en laissant reposer, des années durant, un sujet, pour y revenir avec une doctrine identique, avivée seulement par une fougue ardente et neuve. Puis, séparer brutalement, pour ainsi dire, les tableaux des

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 5.

aquarelles, voire de certains dessins rehaussés, serait pour nous une opération cruelle autant qu'inutile. La matière d'art ne se pèse ni ne se mesure : nul ne l'a mieux montré que Moreau, dont l'imagination se sublime, en quelque sorte, tout naturellement dans quelques pouces carrés de papier. Telle ambitieuse composition et telle miniature en camaïeu, discrètement touchée d'or, sont sœurs ; l'une et l'autre au même titre sont la chair de sa chair et la tradition de son esprit ; laissons donc rapprochés et goûtons hors des communes hiérarchies tous les présents de ce noble cœur[1].

Pourtant, il y a des phases et il y a des cycles. En se figurant assemblées les créations que Moreau nous a léguées dans ses deux ateliers et celles que se sont partagées les collectionneurs, on croit reconnaître des liens entre les idées-mères, des *états* dans les images et des stades dans le sentiment. Certaines figures semblent s'attirer pour former des groupes ; certaines formes plastiques semblent subir des métamorphoses, offrir des éclosions réitérées.

La part faite aux premiers essais d'élève, l'artiste de la vingt-cinquième année a déjà adopté le grand art ; le coloriste est né et se réchauffe dans l'intimité de Théodore Chassériau, à peine son aîné de sept ans : première période de formation, où l'enseignement de M. Picot compte pour bien peu, où Moreau s'affermit dans les deux principes que nous analyserons plus loin et qu'on pourrait nommer le *Principe de la belle Inertie* et celui de la *Richesse nécessaire*, si constamment suivis par lui jusqu'au bout. Il expose d'abord :

Salon de 1852 : *Pietà* (cathédrale d'Angoulême),

Salon de 1853 : *Scène du Cantique des cantiques* (musée de Dijon), et *La Mort de Darius* (g. m.) ;

Exposition universelle de 1855 : *Les Athéniens au minotaure* (musée de Bourg-en-Bresse).

Au musée Gustave Moreau, *Ulysse et les Prétendants*, *Hercule et les filles de Thestius* (daté 1852), *Moïse ôtant ses sandales en vue de la Terre promise* (1854), curieusement agrandis et remaniés dans les dernières années, font partie du même ensemble, celui des scènes anecdotiques, des sujets narratifs et *livresques*, comme on disait jadis. Et Moreau n'y reviendra plus.

Un héroïque *Tyrtée* annonce déjà des préoccupations plus généreuses, une part plus large faite au sentiment.

1. Je désignerai seulement par un astérisque les aquarelles et par les lettres (g. m.) les œuvres conservées rue La Rochefoucauld.

La seconde période est celle de ses chefs-d'œuvre consacrés, de sa grande maturité classique. Le voyage de deux ans qu'il a fait en Italie a nourri chez lui je ne sais quelle passion innée pour l'antiquité, telle que l'ont perçue les philosophes panthéistes ; en revanche, il revient sans avoir *rien* emprunté à la Renaissance italienne : ni thèmes, ni style, ni sentiments. Il ne lui doit que le secret de bien peindre, au sens le plus littéral. A Rome, il a beaucoup dessiné d'après nature ; mais, dans sa nouvelle éducation, il n'y a pas trace de ces italianismes élégants qu'un Delaunay, un Baudry contractèrent là-bas. Moreau arrive donc d'un bond à l'apogée de son style original et montre coup sur coup :

SALON DE 1864 : *Œdipe et le sphinx*[1];

SALON DE 1865 : *Médée et Jason, Le Jeune homme et la Mort ;*

SALON DE 1866 : *La Tête d'Orphée* (Musée du Luxembourg)[2]; *Hésiode et la Muse*, dessin; *La Péri,* projet pour émail, dessin.

Puis, au SALON DE 1869 : *Prométhée, Jupiter et Europe* (teinté d'académisme (G. M.), *Pietà*, *La Sainte et le Poète**.

Les quatre premières œuvres sont capitales, d'une maîtrise de lignes accomplie, d'une absolue personnalité. Les deux principes conjugués y sont appliqués superbement : la conception des mythes anciens y est, comme le dessin, pleine d'eurythmie, simple, pure et sage ; et Moreau, par l'allégorie du *Jeune homme et la Mort*, par la tendre imagination de la *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, par un timide dessin et une aquarelle, vient d'ouvrir un cycle qui enfermera maintes précieuses variantes : nous l'appellerons le *Cycle du Poète*.

Cependant, après un travail caché de sept ans, Moreau reparaît doué d'une forme de maîtrise plus affirmée que précédemment : la maîtrise du coloris ; le *Principe de la Richesse nécessaire* le domine, et, pour trouver un support fascinant au prisme imaginaire dont il colore ses visions, l'artiste situe en Orient les parages fabuleux où, dans une sorte d'orgie créatrice, il promène son caprice à loisir. Cette évolution nous donne :

SALON DE 1876 : *Hercule et l'hydre de Lerne*, *Salomé dansant*

1. La *Gazette des Beaux-Arts* a donné jadis de ce tableau une belle gravure au burin du maître Léopold Flameng (v. 1re pér., t. VI, p. 158).

2. La gravure de ce tableau, par M. Lalauze, accompagne mes premiers articles sur Gustave Moreau dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e pér., t. XXXIII, p. 382).

devant Hérode, *L'Apparition** (Musée du Luxembourg, don Charles Hayem), *Saint Sébastien et un ange,* détrempe et cire ;

Exposition universelle de 1878 : *Le Sphinx deviné*, *David méditant*, *Jacob et l'Ange* , *Moïse exposé sur le Nil*, *Salomé dans un jardin**, *Phaéton** (Musée du Luxembourg, don Charles Hayem), *Un Massier**, *Une Péri**.

Sautons enfin six ans, pour arriver au dernier Salon où Moreau fut représenté : en 1884, il expose l'*Hélène* et la *Galatée*.

Il faut d'emblée mettre hors de pair, dans cette nouvelle portée, plusieurs œuvres de haut vol, qui ne sont pas discutables : *Hercule et l'hydre*, *Hélène* et *Galatée*, la *Salomé* et *L'Apparition*, le *David* et le *Jacob*. Ce sont les fruits exquis d'un esprit que fécondent tyranniquement les très belles fictions du passé.

Mais, à vrai dire, il n'est pas de *cella* dans le panthéon des dieux abolis qu'il n'ait visitée, et, feuillet par feuillet, il a recomposé les chants d'une épopée plastique dont nous pouvons à peine songer à donner une idée. Moreau eut le bonheur que présumait et méritait l'économie de sa vie : sans passer presque jamais par aucun intermédiaire, il vit venir à lui ceux qu'attirait son art ; il entra directement en contact avec le petit nombre d'amateurs qui, intelligemment, fomentèrent son travail et comprirent ses hauts désirs. Environ cent tableaux et deux cents aquarelles de sa main, œuvres poussées jusqu'au plus exigeant *ne varietur,* sont conservés dans les cabinets des collectionneurs, et le substratum bien plus considérable de cette énorme production remplit sa demeure. Abstraction faite des dates précises ou de l'échelle des œuvres, voici à peu près le faisceau qu'il a noué, comme pour les fortifier, autour des pièces capitales :

Sujets extraits de la mythologie paienne. — Le mythe d'Œdipe, par les moments divers du drame, suggérera à l'artiste des variantes tranchées ; de même qu'il imagine *La Grotte du Sphinx* ou *Le Sphinx aux cadavres*, ou *Le Voyageur et le Sphinx* ou *Le Sphinx vainqueur*, il tirera un admirable tableau du *Sphinx deviné*. Deux fois il refait un *Diomède dévoré par ses chevaux* avec le même emportement tragique, et ce sont des morceaux sans reproche. Il chercha longtemps *Hercule et l'hydre de Lerne* (G. M.), et le cycle des travaux du dompteur de monstres enclôt encore *Hercule et la biche cérynite*, *Hercule et les oiseaux du lac Stymphale*, *Hercule étouffant les serpents*. Combien de recherches pour une *Léda*, qui ne le satisfait jamais, et combien de combinaisons pour *L'Enlèvement d'Europe*, pour

L'Enlèvement de Déjanire (qu'il appelle *L'Automne*) ! Les répliques, toutes de grand prix, du sujet de *Polyphème et Galatée*, le jettent dans une voie d'études entièrement neuves, où nous relèverons ses



HERCULE ET L'HYDRE DE LERNE, PAR GUSTAVE MOREAU

riches trouvailles. Les *Sirènes* participent de la même cosmogonie. Il a tenté de traduire tous les hymnes à la louange des olympiens et des *dii minores : La Naissance de Vénus*, entourée de l'adoration des créatures, *Diane chasseresse sur une biche*, *Ganymède*, *Narcisse*, *Persée et Andromède*, *Les Satyres*, etc. Dans un projet qu'il appelait

Les Sources (G. M.), il comptait rassembler un peuple humain près des grands monstres des temps paniques.

CYCLE DU POÈTE — Ce cycle, ouvert, nous l'avons dit, par deux chefs-d'œuvre et dévolu aux dieux de la poésie et aux dépositaires bienfaisants de la lyre divine, fait bien partie intégrante de la série antique, mais il circonscrit, dans l'œuvre de Gustave Moreau, une famille de sujets empreints par lui d'une tendresse spéciale. Nous y classerons, comme variations du thème *apollinien : Les Muses quittant Apollon leur père pour aller éclairer le monde* (1868, G. M.), *Hésiode et les Muses* (G. M.), *L'Amour et les Muses** (Musée du Luxembourg, don Charles Hayem), *La Muse et le Poète, Les Plaintes du Poète*[1], « *Vates* », *Le Centaure et le Poète mourant** (G. M.), *La Muse et Pégase, Apollon et Marsyas, Apollon adoré par les satyres, Orphée pleurant Eurydice, Orphée charmant les animaux, L'Harmonie, Musica sacra,* etc. ; enfin, de nombreuses *Sapho*, exprimant les divers instants du délire et du suicide poétiques.

Nous rapprocherons de la même famille les diverses *Chimères*, si chères à Moreau en tant que symbole de l'essor des rêves.

Le cycle se ferme sur *Les Lyres mortes*, un vaste projet synthétique demeuré inachevé.

SUJETS TIRÉS DE L'ORIENT BIBLIQUE. — Même effort, jusqu'ici sans exemple, pour tirer de la poésie biblique toute la splendeur qu'elle contient, en la regardant tantôt sous une face, tantôt sous une autre. Le sujet de *Moïse exposé sur le Nil* fut très cherché ; il y a plusieurs *Bethsabée*, nombreuses sont les *Salomé*, parce que le passage de l'odalisque dans l'histoire comporte plusieurs scènes se prêtant toutes à l'image : *Salomé au jardin, à la prison, à la colonne, au léopard*, en courtisane hébraïque, etc. Quel thème, en effet, pour appliquer le *Principe de la Richesse nécessaire !* Toute cette série est d'une extrême beauté de coloris ; les aquarelles de grandes dimensions deviennent des tableaux parachevés et qui lancent des feux.

Puis, sous tous les ciels d'Orient, jusque dans l'Inde et plus loin encore lui sont apparus *Le Triomphe d'Alexandre* (G. M.), des *Poètes indiens*, des *Trouvères persans*, des *Péris*, des *Lacs sacrés*, des *Odalisques...*

D'ailleurs, la seconde source d'inspiration où il puise avec une soif spirituelle à peu près égale, la légende sacrée, alimente simul-

1. Nous avons reproduit ce dessin pour émail. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXIV, p. 38.



DAVID, PAR GUSTAVE MOREAU

D'après l'eau-forte de M. Bracquemond et avec l'autorisation de M. Georges Petit.

tanément son invention plastique ; il n'a peut-être pas trouvé là d'accents proprement supérieurs ; mais, de ses premières à ses dernières heures, nous le verrons s'absorber parfois dans de pieuses images et parer encore les héros de l'Ancien Testament, les saintes figures et la Divinité chrétienne elle-même du plus merveilleux appareil.

Sujets sacrés. — Quelle tristesse devant l'inachèvement de ce grand tableau des *Rois Mages* sur le chemin de Bethléem (G. M.), qui aurait été une œuvre si étrangement religieuse ! Les tableaux de piété de Moreau ont le plus souvent de moindres dimensions, comme pour être placés dans un intime oratoire[1] : *Christ au mont des Oliviers, Anges annonciateurs, Calvaires, Dépositions de Croix, Pietà* et *Mises au tombeau*, sujets que, pour la plupart, il reproduit en plusieurs exemplaires, semblent lui être prétexte à lutter d'éloquente finesse avec le rendu des premiers grands maîtres flamands, qui sont des miniaturistes de génie ; les deux rares spécimens entrés au Musée du Luxembourg par le don Charles Hayem ne sont-ils pas de la plus savoureuse technique qui jamais ait été pratiquée ? Puis, voici le peuple des martyrs et des confesseurs : *Saint Sébastien et ses bourreaux, Saint Sébastien secouru par les saintes femmes*, plus d'un *Saint Georges*, des *Saint Michel, Saint Martin, Sainte Élisabeth* (miracle des roses), etc., toute une hagiographie transcendante.

Un événement fait époque dans la vie de Moreau. Vers 1881, un ingénieux amateur de grand art, M. Antony Roux, lui commanda l'illustration des plus belles *Fables* de La Fontaine. Comme nous le verrons, loin de sortir de ses préoccupations familières, l'artiste trouve un champ naturel au développement de son esthétique dans les apologues du « bonhomme ». En 1882, *vingt-cinq* aquarelles de cette série sont exposées dans les galeries Durand-Ruel ; en 1886, le travail est achevé : *quarante* nouvelles aquarelles complètent l'ouvrage, et, avec elles, sont exposées, chez Goupil, rue Chaptal, six des grandes aquarelles les plus notoires : *Le Poète persan, L'Éléphant sacré, Bethsabée, Ganymède, Le Sphinx vainqueur, Salomé à la prison.* Si l'on pense aux deux grandes images que l'artiste a élaborées dans son cerveau pour les condenser dans les deux œuvres signalées du Salon de 1884, on demeure stupéfait du commerce immense et multiforme qu'il a entretenu durant cette période avec le monde

1. Nous avons signalé, dans la *Chronique des Arts* (4 février 1899), le *Chemin de Croix* en quatorze tableaux ($1^m \times 0^m 80$), peint par Moreau pour l'église de Decazeville (Aveyron), vers 1863.

des idées et des formes, avec toutes les traditions de l'univers.

Il a abattu toutes les frontières : la Grèce et l'Orient sont en lui ; ses cartons sont gonflés de milliers de notations documentaires et de combinaisons en suspens ; ses tardives années se passent dans la reprise des compositions qui ne l'ont pas encore satisfait ou dans de nouvelles improvisations. Moreau pense à la mort : il y pense comme à une consécration, en parle librement, avec une sérénité



DIOMÈDE DÉVORÉ PAR SES CHEVAUX, PAR GUSTAVE MOREAU

mêlée d'orgueil noble, et se hâte d'expliquer certaines obscurités, de consigner certains grands projets, de compléter son testament artistique par des retouches enfiévrées. Nul ne saura combien de temps il a remué le projet des *Lyres mortes* et celui des *Chimères* (G. M.), dont il reste un si surprenant dessin sur toile : ce sont les aboutissants de deux courants d'idées qu'il affectionna de si bonne heure! Mais sa dernière vigueur enfante toujours de saisissantes figurations, dans lesquelles le *Principe de la Richesse* prend

définitivement le dessus au détriment de la ligne, où le décor devient exubérant, où la facture se dilue dans l'irradiation du coloris. Tels une prestigieuse *Sémélé,* un *Oreste*, plusieurs *Pasiphaé*, deux *Suzanne,* des *Dalila*, deux *Sainte Cécile*, un *Jason et l'Amour*, un *Apollon et Marsyas,* etc., conçus dans une sorte d'ivresse magique. Les *Argonautes* (daté 1897, G. M.), restés à l'état d'esquisse, annoncent encore, chez le maître défaillant, la joie de la toile neuve à charger et des couleurs à broyer, l'enthousiasme du trophée à conquérir, de la Toison d'or à étreindre.

III

Qui dira que ce soient là les cadres d'un art savant ou littéraire ?

Certes, ces noms harmonieux et grandioses, familiers à notre oreille autant qu'à notre esprit, ne couvrent aucune singularité archéologique, aucune recherche d'épisodes inédits ou bizarres ; pour être touché par leur vertu musicale, au contraire, il ne faut pas être celui qui fuit la lumière du jour, renie la vie et se confine dans la lecture de grimoires ténébreux. Il suffit de se livrer naïvement au souvenir des rythmes et des cadences qui tintent encore dans la mémoire de nos races, pures sonorités des poètes du vieux Parnasse, lyrisme lapidaire de l'Ancien Testament ou versets attendris des Évangiles. L'âme humaine en est à jamais parfumée ; nul spasme social ne les arrachera de nos cœurs. Lancez, au milieu du bruit des choses, les belles syllabes d'un hymne de Lucrèce ou d'Hésiode, les molles assonances d'un Racine ou d'un Chénier, et des voiles se déchirent ; l'art hérité qui sommeillait en chacun de nous s'éveille. Dites seulement les noms de miel des héros de la Fable, et l'enfant même tressaille. Car l'homme, dès le matin de sa vie, alors qu'il marche « à quatre pieds », comme dit l'énigme du Sphinx, aime les contes de fées, et c'est par de beaux noms qu'il connaît l'art d'abord.

Gustave Moreau s'est donc contenté des plus simples images du lieu commun classique. Point de magasins fermés à qui n'est pas détenteur du mot de passe, du « Sésame, ouvre-toi ». Il écoute chanter la légende élémentaire des races japhétiques, et c'est assez d'un thème limpide, que l'écolier récite dans sa leçon journalière, pour ouvrir à son imagination une immense percée ; transporté par le ravissement de peindre selon son goût, par la frénésie de faire parler la ligne et la couleur aussi haut que la poésie et la musique,



LE CENTAURE ET LE POÈTE, AQUARELLE PAR GUSTAVE MOREAU

(Musée Gustave Moreau.)

il ne cherche, en réalité, dans le répertoire du mythe, que des prétextes supérieurs.

J'irai plus loin, et je ne crains pas de dire que l'art de Moreau abhorre la littérature et répugne à tous les moyens qu'emploie celle-ci. Volontairement, ce maître s'est interdit de rechercher l'action, le caractère, la vérité immédiate des sentiments — tout ce dont est composé d'habitude un bon tableau et un bon livre ; — et, pour remplacer ces éléments d'émotion, ces agents d'illusion consacrés, il a fait résider le prix de ses œuvres dans leur perfection intrinsèque, dans leur extrême richesse matérielle, dans l'accompagnement, pour ainsi dire, que les artifices matériels du pinceau peuvent apporter au thème le plus vulgarisé.

Je n'ai garde de me laisser entraîner ici dans un paradoxe de commentateur. J'ai dit plus haut que Gustave Moreau s'était confié à deux principes dirigeants : le *Principe de la belle Inertie* et le *Principe de la Richesse nécessaire*. Je l'ai entendu développer ces principes avec une éloquence admirable, au cours d'entretiens que je ne puis oublier, et si, en les exposant aujourd'hui, je trahis quelque nuance de sa pensée, du moins ai-je l'assurance de ne pas la dénaturer.

Principe de la belle Inertie. — Au début, et — je l'ai indiqué, — tant que vécut Théodore Chassériau, Moreau chercha des *sujets*, comme tous les peintres jeunes.

Chassériau fut un enchanteur de qui la séduction semble venir d'une double ascendance, d'une illustre hybridité ; Ingres et Delacroix s'amalgament en lui, et leurs doctrines opposées se fondent dans son sein ; à son tour, il suscite deux disciples libres, il fomente deux esprits d'essence opposée, qui seront les deux maîtres intuitifs et spirituels de l'art français : Puvis de Chavannes et Gustave Moreau. Pour qui ne connaît pas les compositions décoratives que Chassériau a exécutées dans l'église Saint-Merry (1843), et surtout dans l'escalier d'honneur du palais d'Orsay[1] (1844-48), il manque forcément un chaînon dans la filiation des génies français. Du panneau de la *Paix protectrice* sort l'esthétique fondamentale de Puvis de Chavannes ; du panneau qui représente *Le Commerce rapprochant les peuples*, de tous les tableaux, de tous les essais de Chassériau sortent la discipline initiale de Gustave Moreau et son style.

Chassériau avait la grande conception de l'antiquité, du chef de ses affinités ingresques ; il avait la hantise de la couleur, du chef de

1. Voir notre article sur ces peintures, *Gaz. des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIX, p. 89.

son adhésion convaincue au romantisme. Son jeune ami de la trentième année le trouva raffinant ces deux belles formules d'art, ayant inventé des sujets charmants, tels qu'une *Andromède attachée au rocher par les Néréides*, une *Jeune fille pleurant auprès d'un mausolée*, *Sapho* se précipitant ou roulée sur la grève, *La Toilette d'Esther, Les Femmes troyennes au bord de la mer.* En imitation directe, le débutant cherche des sujets hors du courant; ce sont : *La Mort de Darius* (G. M.), la scène du *Cantique des cantiques* où la fiancée est entraînée par les soldats, *Ulysse et les Prétendants* (G. M.), *Hercule et les filles de Thestius* (G. M.) (ces deux derniers en un sens comparables au *Tepidarium* de Chassériau), *Les Athéniens au minotaure, Les Esclaves jetés aux murènes;* il projette de représenter *Les Mauvaises servantes* (celles qui trahissent Pénélope et dont Ulysse tire vengeance), *Le Mauvais Riche,* etc.

Puis, Chassériau disparu, en 1856, Moreau s'isole et s'écarte des formules classées. Les *sujets*, même les sujets vierges, le rebutent; l'obéissance imposée à l'artiste qui suit un texte pas à pas lui semble une collaboration qui emporte une sorte de servilité, un abaissement. Alors, condamnant la confusion des arts si chère au romantisme, et surtout celle de la peinture avec l'art dramatique, il lance la gageure d'égaler, avec le seul métier de l'atelier et la seule substance dont on charge un pinceau, toutes les suggestions provoquées dans la littérature par l'arrangement des mots, à l'orchestre par l'ordonnance des sons, au théâtre par la succession des gestes.

Voici donc un peintre qui rejette non seulement l'agitation, mais l'action, non seulement la mimique violente, mais le geste précis. Il en a peur comme d'une trivialité ; la traduction des sentiments humains par les mouvements des membres, par les flexions du corps, par les expressions du visage, lui paraît une étude inférieure. Il peint non des actes, mais des états, non des personnages en scène, mais des figures de beauté. « Que font-ils ? » demande le spectateur ; à vrai dire, ils ne font rien ; ils sont inoccupés, ils pensent.

Pour la majorité des peintres, il n'y a pas de plastique hors d'une action définie ; car, en somme, le public leur demande surtout d'illustrer des faits connus, des épisodes touchants, des moments d'un spectacle où tous les acteurs soient « à leur affaire »[1], et l'*Enlè-*

1. Cela est sensible quand on emploie des modèles : italiens pour la plupart, ceux qui sont rompus au métier sont désorientés, au point de montrer de l'humeur ou de somnoler, lorsqu'on ne les fait pas mettre en action tous leurs muscles dans une pose qui leur paraisse plausible.

vement des Sabines est, en ce sens, un chef-d'œuvre, comme le *Laocoon* en parut un à nos pères. Mais, à l'inertie des figures de Gustave Moreau ne trouve-t-on pas de nobles prototypes ?

Le geste rituel, l'attitude suppléant à l'action triomphent, à vrai dire, aussi bien sur le fronton du Parthénon que dans le plus bel art italien. Laissons pourtant l'*Ilissus* et les *Parques* pour citer deux exemples dont Moreau se réclamait le plus souvent. C'est d'abord Léonard de Vinci, le calme dieu qui ne sait que sourire. Voyez la *Sainte Anne* et la *Vierge aux rochers* du Louvre : peu ou pas d'adaptation du geste ; les figures sont de même âge, lentes et dénuées de passion accusée ; les mains n'agissent pas, les pieds posent à peine sur le sol ; le sentiment est ambiant, la mollesse générale ; l'expression n'est pas à fleur de peau, elle est profonde et comme voilée. Voyez encore le Christ dans la *Cène* de Milan ; voyez tel *Saint Jean-Baptiste*, qui peut-être est un *Bacchus* — nous hésitons, faute d'avoir son nom. — Que montre-t-il du doigt ? C'est l'enchantement de l'œuvre que nous ne le sachions jamais.

Il attestait aussi Michel-Ange. Ici, plus de langueur, mais une surhumanité morne et lasse. Gustave Moreau s'enflammait en parlant des figures du tombeau des Médicis, des *Prophètes* et des *Sibylles*, aux voûtes de la Sixtine : « Toutes ces figures, nous disait-il, semblent être figées dans un geste de somnambulisme idéal ; elles sont inconscientes du mouvement qu'elles exécutent, absorbées dans la rêverie au point de paraître emportées vers d'autres mondes. C'est ce seul sentiment de rêverie profonde qui les sauve de la monotonie. Quels actes accomplissent-elles ? Que pensent-elles ? Où vont-elles ? Sous l'empire de quelles passions sont-elles ? On ne se repose pas, on n'agit pas, on ne médite pas, on ne marche pas, on ne pleure pas, on ne pense pas de cette façon sur notre planète... »

Ainsi, croyons-nous, doit s'expliquer, par une doctrine pittoresque, l'hiératisme prémédité, mais sans portée mystique, des figures de Gustave Moreau, leur demi-repos, leur insouciance du drame auquel elles président. Nous retrouverons ces caractères dans l'œuvre entier, depuis les *Prétendants*, conçus lors des premiers débuts, jusqu'à l'*Oreste* et aux *Argonautes*, qui datent des deux ou trois dernières années.

Principe de la Richesse nécessaire. — Un nom qui convie à penser, une forme ou, comme il disait, une *arabesque* dont la placidité soit aussi éloignée que possible des accents de la vie tangible,

ce n'est pas assez : il faut un attrait sensuel. Gustave Moreau voulait que l'art du peintre fût luxueux à rendre jaloux les autres arts ; il pensait qu'un tableau doit être rehaussé de tous les ornements auxquels on peut rattacher une signification, paré de toutes les beautés qui tombent sous le sens de la vue.

Il s'en expliquait volontiers, disant : « Consultez les maîtres. Ils nous donnent tous le conseil de ne pas faire d'art pauvre. De tout temps, ils ont introduit dans leurs tableaux tout ce qu'ils connurent de plus riche, de plus brillant, de plus rare, de plus étrange parfois, tout ce qui, autour d'eux, passait pour précieux et magnifique. Dans leur sentiment, c'est ennoblir le sujet que de l'encadrer dans une profusion de formules décoratives, et leur respect, leur piété ressemblent à celle des Rois Mages apportant sur le seuil de la crêche le tribut des contrées lointaines. Voyez leurs Madones, incarnation de leur rêve de beauté la plus haute : quels ajustements, quelles couronnes, quels bijoux, que de broderies sur le bord des manteaux, que de trônes ciselés ! Et quelle mise-bas que celle des saints personnages ! Dira-t-on, cependant, que les pesants orfrois dont il les accable fassent des grands-prêtres de Rembrandt des images de réalisme ? Dira-t-on que le faste royal des Vierges de van Eyck contrarie l'onction ou le recueillement de ces graves figures ? Au contraire, le mobilier somptuaire et les accessoires même qui se combinent en un étalage d'un prix incalculable dans les œuvres des maîtres du passé renforcent la ligne du thème abstrait, et l'on voit parfois ces grands génies naïfs jeter dans leurs compositions je ne sais quelle délicieuse végétation, je ne sais quelle faune absurde et ravissante, des moissons de fleurs, des guirlandes de fruits inconnus, des animaux nobles et gracieux.

« Qu'ils viennent des Flandres ou de l'Ombrie, de Venise ou de Cologne, les maîtres se sont efforcés de créer un univers dépassant le réel. Ils ont été jusqu'à imaginer des ciels, des nuages, des sites, des architectures, des perspectives insolites et tenant du prodige. Quelles villes bâtissent un Carpaccio ou un Memling pour y promener sainte Ursule et quelle Tarse édifie Claude Lorrain pour sa petite Cléopâtre ! Quelles vallées creusées dans le saphir ouvrent les peintres lombards ! Enfin, partout, aux murs des musées, que de fenêtres ouvertes sur des mondes artificiels qui semblent taillés dans le marbre et l'or et sur des espaces *nécessairement* chimériques ! »

C'est ainsi que, se retranchant derrière les maîtres avec une modestie grande, le peintre passionné voulait réhabiliter du même

coup, en les expliquant, et la complication de la mise en scène et la somptuosité du détail par quoi ses œuvres ont d'abord tranché dans l'art contemporain. Ajouterons-nous que l'antiquité encore, telle que nous la devinons aujourd'hui, a marché la première dans les mêmes voies qu'il vantait? Peintes des plus vives couleurs, incrustées de métaux et de pierres précieuses, parées de joyaux postiches, combien de statues, dans les *trésors* des temples, ont été les parangons de la richesse antique? De tous les temps, les idoles ont porté sur leurs membres les dépouilles des peuples, et les plus beaux moules de l'art sont toujours des idoles.

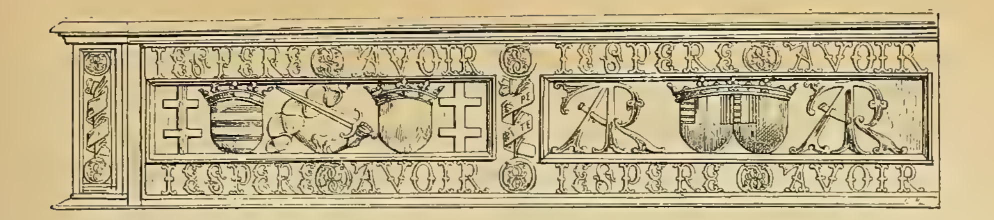
Il en est une à laquelle je ne puis m'empêcher de penser devant la moindre figure de Gustave Moreau : c'est cette austère et monstrueuse Diane d'Éphèse conservée au musée Pie-clémentin, à Rome. Sa tête et ses mains ouvertes semblent seules vivre de vie humaine ; car son buste se décompose en trois rangs de mamelles bestiales ; l'armature d'une gaine rigide enserre ses flancs sacrés ; de l'ombilic aux pieds circule la sève de la création naturelle : des taureaux, des béliers, des griffons, des cerfs, des fauves bondissant, de frissonnantes abeilles, des fleurs épanouies s'étagent dans les compartiments de la superbe machine. Et des lionceaux rampent amoureusement le long des bras ; un large gorgerin surchargé de fructifications arme le col ; une manière d'auréole, enfin, un orbe qui, au diamètre des épaules, étale un nouveau champ au ciseleur, est, comme un blason, semé de génisses ailées....

Dans l'examen que nous allons tenter des œuvres les plus caractérisées de Gustave Moreau, cet icone antique, où se résume, en quelque sorte, toute une philosophie des symboles de l'art, cette déification composite de la Nature expansive reviendra parfois nous servir de norme et d'exemple.

ARY RENAN

(La suite prochainement.)





NOUVELLES RECHERCHES

SUR

LE MAUSOLÉE DE CLAUDE DE LORRAINE

DUC DE GUISE



LAUDE de Lorraine, premier duc de Guise, chef de la puissante maison de ce nom, mourut dans son château de Joinville (Haute-Marne), le 12 avril 1550, et fut inhumé dans l'église collégiale de Saint-Laurent, qui dépendait du même château. Antoinette de Bourbon-Vendôme, sa veuve, lui fit élever un magnifique mausolée qui devait aussi servir à sa propre sépulture.

La situation considérable que le duc de Guise et ses enfants ont occupée dans l'État, leur immense fortune, enfin l'époque, si féconde en grands artistes, à laquelle se rapportait l'exécution de ce monument, autorisaient à penser qu'il devait constituer une œuvre de premier ordre. On savait, du reste, par la tradition et même par les historiens, qu'il avait toujours été considéré comme un chef-d'œuvre ; malheureusement, sa destruction bien certaine, survenue en 1792, ne permettait pas d'espérer qu'on pût jamais en retrouver des débris assez importants pour donner une idée de son ensemble. Quelques érudits de province avaient pourtant fourni des indications précieuses, mais le résultat de leurs recherches était resté inconnu, au moins du grand public, jusqu'au

mois d'octobre 1884, où M. Edmond Bonnaffé fit paraître ici-même un article très documenté sur cette intéressante question[1].

M. Bonnaffé a mis à contribution une description détaillée du monument, rédigée en 1791, au moment même où on allait le détruire[2]. Son article est accompagné de plusieurs planches, et notamment d'une restitution du mausolée, reproduction d'une lithographie de Dauzats, dans les *Voyages pittoresques et romantiques* du baron Taylor. On remarque dans ce dessin un grand arc surbaissé qui occupe toute la largeur de la façade principale. Cette disposition n'est pas indiquée dans la description si minutieuse, quoique parfois assez obscure, rédigée par le peintre Benoist en 1791. M. Jules Fériel, dans un essai de restitution qu'il a fait paraître en 1847 [3], n'a pas admis cette addition.

Les sculptures étaient toutes en marbre blanc. On en a déjà retrouvé une partie.

Parmi celles de l'extérieur, on ne connaissait encore, en 1884, lors de l'article de M. Bonnaffé, que deux des quatre cariatides disposées sur la façade [4].

On n'a pas d'espoir de retrouver les deux autres : M. Fériel, originaire de Joinville et particulièrement bien informé à cet égard, affirmait déjà en 1835 qu'elles avaient été détruites[5].

Les deux statues agenouillées du duc et de la duchesse, qui étaient placées sur l'édicule, eurent sans doute le même sort, ainsi que les écussons et les lettres C et A (Claude et Antoinette), autrefois encastrés dans le mur, au-dessus du monument.

Quant aux sculptures de l'intérieur, on connaît les deux beaux bas-reliefs (du sarcophage)[6] acquis par M. Peyre, et reproduits dans

1. *Le Mausolée de Claude de Lorraine* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXX, p. 314-332). — M. Letellier, du Havre, avait communiqué, dès le mois d'avril 1884, à la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* (p. 102-107), un mémoire sur les deux bas-reliefs acquis par M. Émile Peyre.

2. Cette description n'était pas inédite, comme on a semblé le croire ; elle avait été publiée par M. Jules Fériel, en 1852 dans le *Bulletin du comité historique des Arts et Monuments*, t. III, p. 184-192.

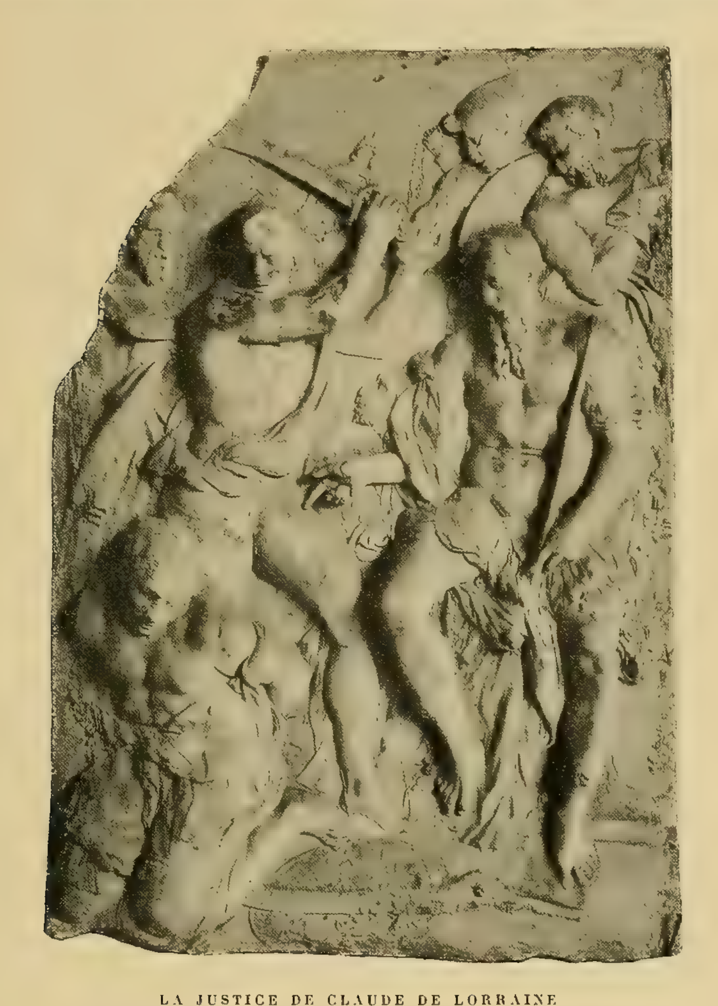
3. *Mémoires de la Société historique et archéologique de Langres*, t. I, p. 12, planche 5.

4. M. Bonnaffé a fait reproduire celle qui symbolise la Justice.

5. *Notes historiques sur la ville et les seigneurs de Joinville*, in-8°, p. 32, note.

6. D'après leur plus grande dimension (1m75 de largeur), ils n'ont pu appartenir qu'au sarcophage ; les autres bas-reliefs connus sont beaucoup plus petits.

la *Gazette*. La copie du procès-verbal de 1791, envoyée à M. Bonnaffé, mentionne « *deux* bas-reliefs sur *les* trois faces », mais ce texte est fautif et présente, du reste, un non-sens. L'original porte : « Un massif de deux pieds de haut, revêtu *de* bas-reliefs sur *ses trois* faces. »



LA JUSTICE DE CLAUDE DE LORRAINE

Bas-relief en marbre provenant de son mausolée (Musée de Chaumont).

Un troisième bas-relief reste donc à trouver, s'il n'a pas été détruit.

Les deux *gisants* existaient encore en 1836, mais très mutilés, et se trouvaient alors au collège de Chaumont. Ils sont mentionnés, à cette date, dans un mémoire manuscrit de M. Jolibois, archiviste du Tarn, originaire de Chaumont[1]. Le musée de la même ville, qui a recueilli les sculptures conservées autrefois au collège, ne possède

1. Bibliothèque de Chaumont, recueil Jolibois.

pas ces fragments, et il y a lieu de les considérer comme perdus.

Il y a quelques années, M. Courajod a découvert chez Mme veuve Foissy, à Chaumont, et a fait entrer au musée du Louvre un écusson très mutilé, représentant les armes de Lorraine, et aussi les deux anges ou génies qui accompagnaient l'œil-de-bœuf placé au-dessus et en arrière du sarcophage.

Des bas-reliefs ornaient les murs à l'intérieur. Le musée de Chaumont en a recueilli deux, qui se trouvaient à l'hôtel de ville en 1836 ; la notice de M. Jolibois les mentionnait, en indiquant leur origine. M. Bonnaffé ne les a pas connus. Ils sont reproduits ici pour la première fois ; nous les étudierons tout à l'heure.

Enfin, les quatre bas-reliefs à figures allégoriques placés dans les tympans de la voûte se trouvent au même musée. M. Bonnaffé avait seulement signalé leur existence[1]. On en trouvera ci-après la description, avec la reproduction des deux moins mutilés.

Les deux bas-reliefs rectangulaires sont de petites dimensions ; ils mesurent 0^m^72 de haut, sur 0^m^52 de large. Le marbre a beaucoup souffert de l'humidité qui régnait dans l'ancienne église du château ; il en est résulté, en maints endroits, des détériorations qui ressemblent à des dépôts de sels. Le peintre Benoist en avait déjà fait la remarque dans son procès-verbal de 1791.

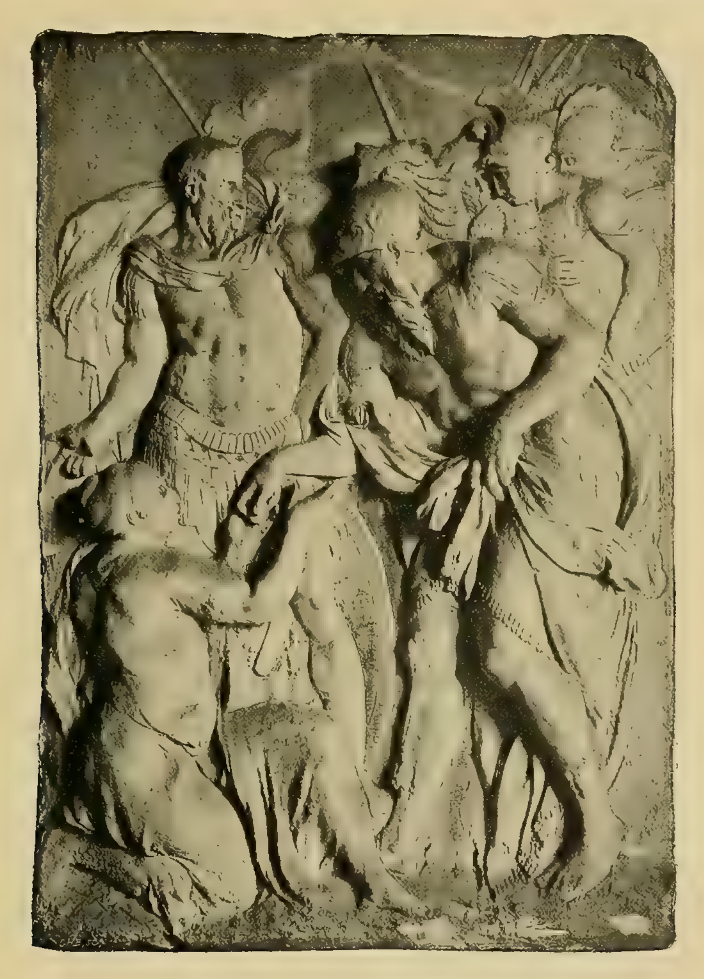
Les personnages y sont habillés, ou plutôt déshabillés, à l'antique, comme dans les grands bas-reliefs de la collection Peyre.

Dans l'un, Claude de Lorraine est représenté assis, tête nue, ayant derrière lui des soldats qui sont suffisamment caractérisés, en l'absence de costume, par un bouclier et un carquois rempli de flèches. Le duc tient de la main gauche un bâton de commandement, et désigne de la main droite un homme agenouillé devant lui, les mains liées sur le dos. Un exécuteur se prépare à trancher la tête du condamné.

Cette scène, que le mémoire de M. Jolibois désigne sous le nom de *Justice*, nous semble susceptible d'être précisée : c'est une exécution militaire. Au premier abord, on peut douter que Claude ait châtié d'une manière aussi ignominieuse des ennemis tombés en son pouvoir, mais la scène est purement allégorique. Il y eut, du reste, dans la vie de ce prince, une campagne dirigée non plus

1. Dès 1877, M. Albert Babeau avait indiqué l'existence de « fragments... recueillis au musée de Chaumont ». (*Dominique Florentin*, p. 26, note 2. — Mémoire lu à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements.)

contre des troupes régulières, mais contre une insurrection de paysans, et qui fut réprimée avec la dernière rigueur. En 1525, les paysans de Lorraine et d'Alsace s'étaient soulevés, à l'instigation des luthériens de Souabe, pour secouer le joug de leurs seigneurs, et



LA CHARITÉ DE CLAUDE DE LORRAINE

Bas-relief en marbre provenant de son mausolée (Musée de Chaumont).

avaient formé une sorte de fédération communiste. Sous le prétexte d'établir la communauté des biens, ils s'étaient assemblés, au nombre de trente mille environ, saccageaient les châteaux et les maisons isolées, et tuaient les femmes et les enfants avec une véritable férocité. Le duc de Guise rencontra ces bandes près de Saverne et en massacra la plus grande partie[1].

1. H. Forneron, *Les ducs de Guise et leur époque* (2e éd., 1893, t. Ier, p. 37-38).

Cette interprétation paraît justifiée par la physionomie de la victime : ce n'est pas la figure d'un chef de troupes régulières, même d'un grade inférieur, mais plutôt celle d'un homme du peuple.

Il semblera peut-être invraisemblable que, parmi les principales actions militaires du duc de Guise, on ait choisi un sujet aussi peu relevé ; mais il suffit d'examiner de près la vie de Claude de Lorraine pour reconnaître l'importance exceptionnelle de cette campagne. Le dernier et remarquable historien des Guises, tout en la condamnant, pour des raisons inutiles à rapporter ici, reconnaît qu'elle eut un grand retentissement. Il faut citer quelques lignes de son récit, pour en donner une juste idée : « Le duc de Guise se vit acclamé comme un sauveur par la Lorraine et l'Alsace », et si « la Régente ni le Conseil de France ne trouvèrent bonne cette entreprise, le duc reçut les félicitations du Parlement et du Pape ; il acquit au milieu de la chrétienté une situation si importante que François Ier, à son retour de captivité, crut devoir le traiter comme un prince du sang et lui conférer le rang de duc et pair, qui n'appartenait encore qu'à trois princes : les ducs de Nemours, de Longueville et de Vendôme. C'était la première fois qu'un simple gentilhomme se trouvait, par la volonté du monarque, élevé à ce rang et investi des mêmes droits que les pairs symboliques qui étaient représentés dans les cérémonies du sacre, à Reims[1]. »

L'inscription qu'Antoinette de Bourbon et ses fils avaient fait placer sur le monument vient à l'appui de ces observations et fortifie notre thèse ; elle ne rappelle qu'un des faits militaires du duc de Guise, et c'est précisément celui-là ; elle l'énonce, en outre, dans des termes qui proclament le grand retentissement produit par cette expédition, aussi bien en Europe qu'en France : « *Patris Patriae nomen adepto, parta insigni victoria de haereticis hostibus, ad Savernum, Alsatiae oppidum, et Burgondis ac Belgis civibus conservatis.* »

Dans cette expédition, le duc de Guise n'eut pas à faire le siège de Saverne ; il semble donc nécessaire d'écarter l'interprétation qu'on a donnée du plus grand des bas-reliefs acquis par M. Peyre[2].

Le second bas-relief représente le duc de Guise, encore accompagné de guerriers vêtus, comme lui, à la romaine. Debout, coiffé

1. H. Forneron, ouvr. cité, t. Ier, p. 38-39.

2. Article de M. Bonnaffé. — M. Letellier pense qu'il s'agit du siège de Calais, mais il reconnaît que Calais fut pris par le Balafré.

d'un casque, il se penche vers une femme agenouillée devant lui, à laquelle il donne une pièce de monnaie.

Doit-on voir dans cette scène un souvenir de la charité qui aurait été l'une des vertus habituelles de Claude de Lorraine? La



LA FOI

Bas-relief en marbre provenant du mausolée de Claude de Lorraine.
(Musée de Chaumont)

remarquable histoire des Guises que nous avons déjà citée n'autorise pas une telle supposition. Claude de Lorraine était possédé de l'amour du gain, qui fut une des pensées dominantes de toute sa vie[1].

Il y eut cependant une circonstance particulière où le duc de

1. H. Forneron, ouvr. cité, t. Ier, p. 21-23, 28-29, 40-41, 65.

Guise n'hésita pas à consacrer une partie notable de ses revenus au soulagement de nombreuses infortunes. Ce fut en 1544. Les troupes de Charles-Quint, irritées de la courageuse résistance de la ville de Saint-Dizier, qu'une ruse de guerre avait seule pu mettre en leur pouvoir, s'étaient vengées en pillant et brûlant une partie de la ville de Joinville. Le duc, désireux de s'attacher de plus en plus l'affection de ses vassaux, leur abandonna une grande partie des revenus de cette seigneurie, pour la reconstruction de l'église et des nombreuses maisons qui avaient été détruites[1].

Du reste, la signification de ce bas-relief n'est peut-être pas aussi compliquée : les monuments funéraires ont souvent célébré des vertus inconnues de ceux qu'ils étaient chargés de glorifier.

Les quatre sculptures des tympans intérieurs, qui représentaient, suivant le peintre Benoist, la *Foi*, la *Religion*, la *Charité* et l'*Abondance*, mesurent 0m 45 de large et environ 1m 30 de long.

La *Foi* est figurée par une femme tenant une croix de la main droite, et la main gauche appuyée sur son cœur. Un ciboire, dans lequel on voit une hostie, est placé sur ses genoux.

L'*Espérance* (et non la *Religion*) est symbolisée par une femme dont les bras sont levés vers le ciel. A ses pieds, une sphère entourée d'un zodiaque.

La *Charité* est une femme tenant, couché sur son bras gauche, un enfant qui pose la main sur son sein. Un autre enfant est appuyé sur son bras droit et semble dormir.

L'*Abondance*, ou la *Richesse*, est très mutilée ; la tête a été enlevée. Elle tient un vase renversé, d'où s'échappe une grande quantité de pièces de monnaie.

Quelques parties brisées ont été refaites en plâtre par un ouvrier peu habile, entre autres le bas de la robe de la *Foi ;* des raccords se voient au cou et au poignet droit de la *Charité*, et son pied gauche est entièrement refait.

Au point de vue de l'attribution, les deux bas-reliefs rectangulaires semblent bien avoir pour auteur l'artiste qui a exécuté les cariatides et les deux bas-reliefs de M. Peyre, c'est-à-dire Dominique le Florentin. On y reconnaît le même faire, que M. Albert Babeau semble avoir caractérisé le premier, notamment le soin précieux qu'il mettait dans certains ornements du costume et dans les objets accessoires, véritables travaux d'orfèvrerie. A la vérité, il n'est pas

1. R. de Bouillé, *Histoire des ducs de Guise*, I, p. 147-149.

facile d'en trouver la trace sur des personnages aussi peu vêtus, mais elle apparaît sur le casque de Claude de Lorraine (bas-relief de la *Charite*). Et puis, ces deux sculptures se font remarquer par la même ordonnance sage et savante, les mêmes mouvements justes et bien étudiés, enfin une science de la composition poussée au même degré.



LA CHARITÉ
Bas-relief en marbre provenant du mausolée de Claude de Lorraine.
(Musée de Chaumont.)

Les sculptures des tympans dénotent une main toute différente. Les figures, qui n'ont rien de la manière antique, semblent bien procéder d'un système encore conventionnel, mais elles se rapprochent plus sensiblement de la nature ; la facture des draperies et du nu est plus molle. En somme, si l'ensemble est plus séduisant, les détails révèlent moins de science et d'habileté professionnelle.

Il serait prématuré de vouloir donner un nom à l'auteur de ces figures allégoriques ; on ignore jusqu'à présent quels furent les col-

laborateurs de Dominique le Florentin, à qui la direction générale de l'œuvre paraît avoir été confiée[1]. Je signalerai seulement, à titre de rapprochement, la disposition de la draperie servant de coiffure à la *Charité*, comparée à celle que l'on retrouve exactement dans une statue de la Vierge, au musée de Berlin. Le catalogue attribue cette statue à un artiste italien de la seconde moitié du XVIe siècle, dont le nom est encore inconnu. Il nous est, du reste, impossible de juger la sculpture de Berlin autrement qu'au point de vue de la disposition générale : le catalogue n'en donne qu'un simple croquis[2].

Un autre rapprochement, tout à fait fortuit et indépendant de la question d'attribution, est à faire entre cette même sculpture et la statue de la *Charité* placée par M. Paul Dubois à l'un des angles du tombeau de La Moricière à Nantes : la disposition générale y est à peu près identique.

Depuis l'intéressante étude de M. Bonnaffé, on a publié deux nouveaux articles sur le monument dont nous venons de parler.

M. Léon Germain a fait paraître en 1885 un mémoire sur la collaboration présumée de Ligier Richier à l'exécution de ce mausolée[3]. Cette collaboration aurait consisté dans la sculpture des deux *gisants ;* mais cette partie de l'œuvre n'est pas arrivée jusqu'à nous, et il faut renoncer dès lors à l'apprécier.

En 1889, M. Émile Molinier a publié deux dessins du Louvre, projets de mausolée attribués jusqu'alors au Primatice, et les a restitués à l'artiste chargé d'exécuter le tombeau de Claude de Lorraine ; on y voit, en effet, l'esquisse d'un des deux bas-reliefs acquis par M. Peyre[4].

ALPHONSE ROSEROT

1. Voir l'article de M. Bonnaffé, pages 327 et suivantes. Est-ce Jean Picard, dit Le Roux ? La réponse pourrait se trouver dans les comptes de la maison des Guises, s'ils existent encore : il faudrait les chercher dans les archives de la famille d'Orléans, héritière de leurs biens. La citation faite par M. Bonnaffé d'après Fériel avait été empruntée par ce dernier à un article de M. F.-A. Pernot, attaché à la maison d'Orléans, qui avait pu consulter les papiers des Guises. (Voir le mémoire de Pernot lu à la *Société libre des Beaux-Arts,* séance du 19 avril 1842, reproduit dans le *Bulletin Monumental* de 1857.)

2. *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche.* Berlin, 1888, p. 76, n° 260.

3. *Journal de la Société d'archéologie lorraine,* mars 1885.

4. É. Molinier, *Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre,* 1 pl. *Revue des Arts décoratifs,* mars 1889, p. 266-268).

LE SCULPTEUR PORTUGAIS BOYTACA

ET

L'ORFÈVRE ITALIEN AQUABOVE

A BELEM

Le portail du couvent des Hiéronymites de Belem, l'ostensoir si précieux de leur chapelle, comme d'ailleurs tout ce qui se rattache au style manuélin, ont jusqu'ici posé aux historiens d'art un problème fort intéressant.

Alors que, pour le portail de Santa Cruz, à Coïmbre, nous savons que Don Manuel fit venir de France maître Nicolas, et que la *Description de l'église et du monastère de Santa Cruz*, insérée dans la *Chronica da Ordem dos conegos regrantes de Santo Agostinho*, de Coïmbre, nous fait connaître les noms des Français Jean de Rouen, Jacques Longuin, Philippe Odoart[1] qui l'accompagnaient, pour Belem, au contraire un nom seul nous est parvenu, celui deBoytaca, auquel la tradition et les comptes, d'ailleurs, rapportent l'honneur d'en avoir conçu le plan, commencé dès l'année 1500, non encore terminé cependant en 1517. Mais aucun document contemporain ne jette la moindre lueur sur ce point qui demeure obscur.

M. Émile Eude, qui résume toutes les suppositions permises sur la personnalité de ce Boytaca, ne nous apprend rien, absolument rien sur lui : « Pendant longtemps, dit-il, on l'a cru Italien, mais c'est une

1. Émile Eude, *Études d'architecture en Portugal*, dans le *Bulletin archéologique du Comité*, 1896, p. 31 et suiv.

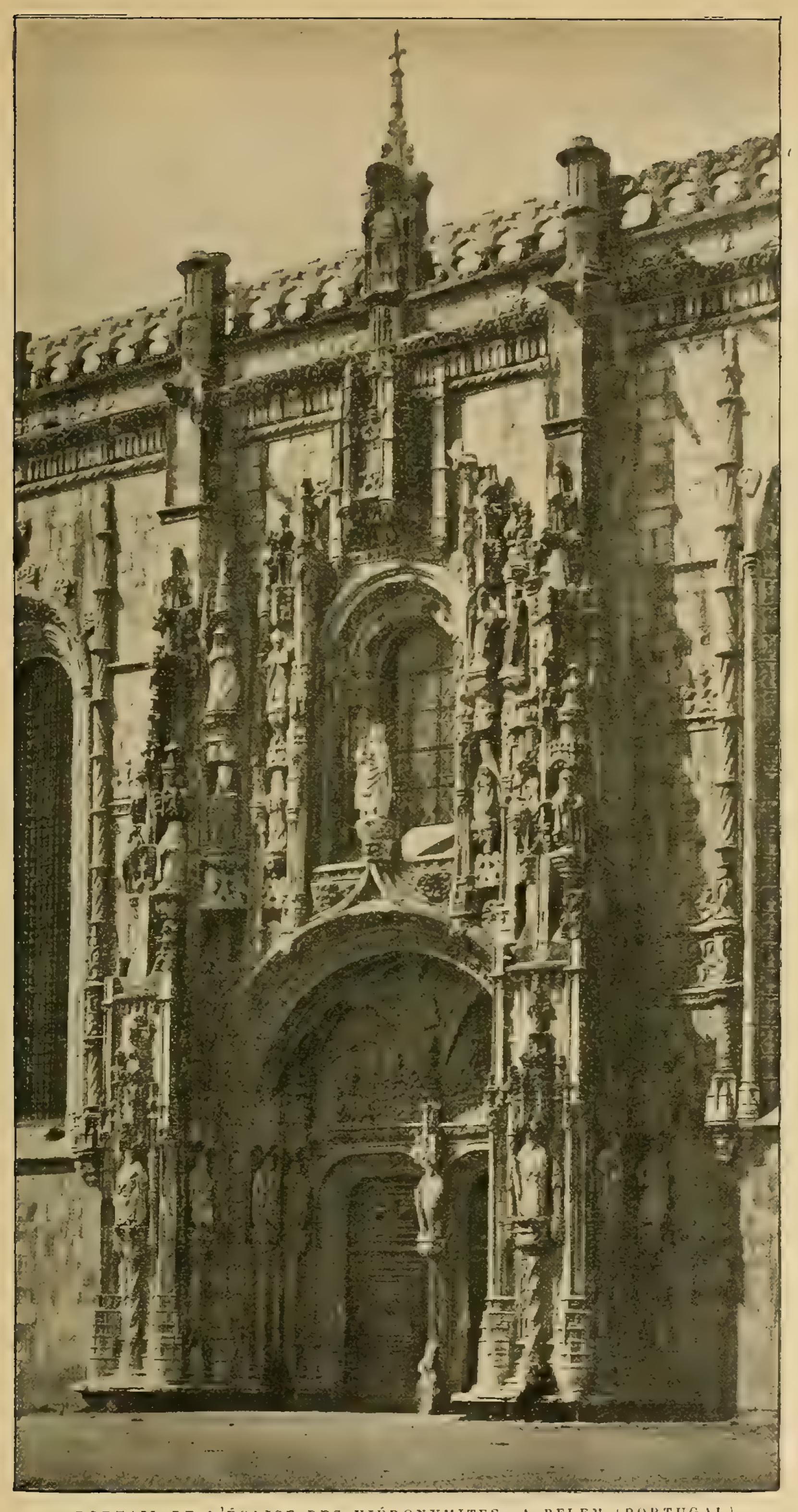
erreur évidente. Son nom n'est pas italien, ce ne peut être une corruption de Potassi... D'autre part, Boytaca n'est pas non plus Portugais... Je crois, pour mon compte, que Boytaca (c'est ainsi qu'il signait, malgré la diversité des orthographes données à ce nom) n'est que la forme portugaise d'un nom français : Boitac, analogue à Boitard, Boitel, Boiton. »



OSTENSOIR DE BELEM (1506)

Voilà tout ce qu'en peut dire le dernier des érudits qui se soit attaché à la question.

Du style manuélin, dont Belem est certainement l'expression la plus manifeste, qu'écrit-on ? « Lisbonne fut au XVIe siècle le carrefour des nations; ce fut aussi le carrefour des architectures. » Et M. Eude d'ajouter : « Le style manuélin est plutôt ornemental, décoratif, sculptural, que proprement architectonique : le sculpteur y a la plus grande part. » Belem est ici décrit en deux lignes. Et c'était bien là, en 1882, l'opinion de Ch. Yriarte :



PORTAIL DE L'ÉGLISE DES HIÉRONYMITES, A BELEM (PORTUGAL)

« Ce style (il parle de Belem et de Boytaca) est le miroir des préoccupations et des faits contemporains de l'*impresa* que le roi Don Manuel ajoute à ses armes ; nous la retrouvons partout, du nord au midi, au fronton des monuments et jusque dans les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie [1]. »

Telle est également l'opinion de Ch. de Linas, qui, dans un substantiel article sur *l'Exposition universelle de 1867* [2], décrit, comme il savait le faire, et admire dans ses plus petits détails une œuvre d'orfèvrerie manuéline : l'ostensoir de Belem, que le roi Don Luis avait confié à l'Exposition de Paris. A quel style appartient cet ostensoir ? Il ne peut répondre. La pièce procède-t-elle du goût italien ? Il ne le trouve pas. A son avis, elle se rapprocherait plutôt de l'art flamand.

L'inscription gravée sur le pied :

O MVITO ALTO PRINCIPE E PODEROSO SENHOR REI DON MANVEL I A MANDO
FAZER DO OVRO I DAS PARTAS DE QVILVA
AQVABOVE CCCCC VI

nous apprend-elle autre chose que l'heureux retour de Vasco de Gama venant déposer aux pieds de son souverain, le 20 décembre 1506, l'or recueilli par lui dans la province de Quiloa ? Car le nom d'Aquabove, l'artiste qui exécute cette pièce si délicate, a-t-il quelque autre part laissé trace de son passage ? Et Linas de se demander, avec beaucoup de justesse, s'il ne serait pas italien ? C'est plus que probable, car ce nom s'affilie aux dialectes siciliens ou napolitains, et nous n'ignorons pas le séjour d'artistes italiens à la cour de Don Manuel. Mais ensuite ?

Tout cela me revenait en mémoire devant une monstrance admirée à l'Exposition d'Orvieto : l'ostensoir de Pietro Vanini, d'Ascoli. Dans l'ostensoir de Belem, je trouvais des réminiscences très évidentes de cette orfèvrerie italienne du xve siècle, dont deux expositions d'art sacré viennent de nous permettre d'approfondir l'examen : mais je sentais aussi, dans ces petits personnages, dans leur économie, dans leur disposition, des influences flamandes, comme l'a très bien fait remarquer Linas. En un mot, si le portail de Belem était le « carrefour des architectures », l'ostensoir des Hiéronymites me semblait le « carrefour des styles ».

De là à étudier dans ses moindres détails le portail du couvent,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXV (1882), p. 452.
2. *Revue de l'Art chrétien*, t. XI (1867), p. 275.

à le comparer au petit monument dont je m'occupais, à détailler les rapports qui unissent ces deux monuments, il n'y avait qu'un pas. Dans l'un et l'autre, non seulement même style, mais même économie, même disposition, à peine modifiées par une destination cependant si différente, et aussi mêmes détails précieux : jusqu'au pointillé des colonnes torses de pierre, qu'on retrouve sur les fuseaux d'or de l'ostensoir. Et ce clocheton qui surmonte l'ostensoir, n'est-il pas identique, dans son aspect grêle, au clocheton tronqué qui surmonte le portail du couvent? Enfin, ne voit-on pas l'intimité qui unit certains personnages trapus, nichés dans la dentelle de pierre, sur la droite, avec les petites statuettes agenouillées sous le portique qui abrite le Saint Sacrement[1]? Mais cependant sommes-nous beaucoup plus avancés?

Que le portail, que l'ostensoir soient donc identiques, même imités l'un de l'autre, voilà qui est certain ; mais qu'Aquabove ait copié Boytaca, ou que Boytaca ait copié Aquabove, est-ce une solution? Peut-être.

Boy-taca n'est-il pas, en espagnol, l'anagramme syllabique d'Aqua-bove en italien[2]?

Dès lors, l'orfèvre italien Aquabove, qui exécute en 1506 l'ostensoir de Belem, ne pourrait-il pas être par hasard le sculpteur Boytaca qui reproduit, tout simplement en le développant, au portail du couvent, le thème « tout d'ornements, de décoration, de sculpture » d'une des pièces les plus brillantes et les plus délicates de l'orfèvrerie religieuse des débuts de la Renaissance?

Les deux monuments ne nous contredisent pas. Quant aux deux noms?

F. DE MÉLY

1. Il faut dire que la lunette destinée à recevoir l'hostie est moderne.

2. En espagnol, *boy* = bœuf, *taca* = pique; en italien, *acu* [*t*] *a* = pointue, *bove* = bœuf. Et je croirais — mais il faudrait que des philologues italiens et portugais botanistes voulussent bien venir à notre secours — qu'il y a là, simplement, la traduction d'un nom populaire de la bugrane (l'arrête-bœufs), en patois français le retenbœuf, scientifiquement l'*ononis spinosa*, arbrisseau très épineux, à fleurs papilionacées roses, poussant dans les pâturages ; et, de même que nous avons en français des Tubœuf, le nom de l'artiste qui nous occupe serait, en italien et en portugais, Piquebœuf.





UN DESSIN DE JEUNESSE D'ALBERT DÜRER

POUR LA « SAINTE FAMILLE AU PAPILLON »



Comme le vulgaire des hommes, les grands artistes restent soumis à l'apprentissage de leur métier. Mais, avant même que la science leur ait fourni toutes ses ressources, le génie marque leurs œuvres. Et rien n'est plus émouvant que de découvrir dans les premiers essais d'un maître le germe déjà vivant d'où fleuriront un jour ses créations parfaites. Cette éclosion est souvent obscure. Peu de gens s'y intéressent. Le public applaudit les grands artistes, suivant une formule dictée par quelques écrivains autorisés. Hors de l'époque où s'affirme l'apogée de leur talent, le monde les ignore. L'œuvre classée, cataloguée, vulgarisée par le musée, devient l'unique pivot de l'admiration ou de la critique sans qu'on s'inquiète de chercher quelles étapes l'homme a parcourues

entre son premier effort et la définitive réalisation de son rêve. C'est pourquoi, malgré la curiosité patiente et l'admiration jalouse des Allemands pour les chefs de leur école nationale, les débuts d'Albert



LA SAINTE FAMILLE AU PAPILLON, GRAVURE D'ALBERT DÜRER

Dürer sont longtemps restés absolument obscurs. Depuis quelques années seulement, grâce aux travaux des Thausing, des Ephrussi, des Burckhardt, et surtout de M. F. Lippmann, le savant directeur du Cabinet des estampes de Berlin, la lumière commence à se faire sur ses premiers dessins.

En 1892, M. Burckhardt publiait un ouvrage sur les œuvres de Dürer à Bâle, qui éclairait d'un jour nouveau toute une série de dessins d'un caractère primitif qui avaient été fréquemment attribués soit à Wolgemut, soit à Martin Schongauer. Cette substantielle étude rend à Dürer jeune ce qui lui appartient réellement, pour la période de 1492 à 1494.

Plus récemment, en 1897, M. Lippmann, à propos de l'acquisition faite par le Cabinet de Berlin d'un dessin de Dürer encore enveloppé de cette indécision primitive, fixait, dans une savante revue [1], à l'année 1490 la date de cette composition, où il croit reconnaître Bélisaire aveugle, cheminant à cheval sous la conduite d'un lansquenet. Les raisons qu'il donne de l'authenticité de cet intéressant morceau sont décisives.

La *Sainte Famille* que nous reproduisons ici, exécutée à la plume avec une encre presque noire sur papier mince sans filigrane, se rapproche tellement du *Bélisaire*, qu'il nous faut la considérer comme à peu près contemporaine du dessin de Berlin; et certains documents semblent devoir nous amener à croire qu'elle a été tracée vers 1491 ou 1492.

En effet, il suffit de jeter un coup d'œil sur notre dessin pour qu'il évoque le souvenir de la pièce de Dürer connue sous le nom de *La Sainte Famille au papillon* (Bartsch, 44). Le visage de la Vierge, si différent du type arrondi auquel le maître se fixera ensuite, est d'une similitude frappante dans les deux œuvres. Le banc rustique où elle est assise présente une forme très particulière, dont l'indication nette, quoique sommaire, apparaît dans le dessin, et si le détail des plis de la robe et du manteau sont différents, la matière, les dimensions et la disposition des étoffes sont les mêmes; c'est le même modèle, habillé de même, qui a posé pour le dessin et pour la gravure. Saint Joseph qui, dans le dessin, sommeille appuyé sur sa main droite, dort la tête renversée dans la gravure; mais c'est le même homme. Enfin, le paysage aussi est autrement ordonné, mais il se compose des mêmes éléments : arbres, rochers, cours d'eau, fabriques. Seulement, dans la gravure, l'artiste l'a réduit, abaissé, simplifié, pour laisser plus d'importance à ses personnages.

Or, Bartsch, comme Thausing, admet que la *Sainte Famille au papillon* (ou *à la sauterelle*) est, avec *Les Offres de l'Amour*, la première gravure sur métal dont l'exécution appartienne certainement à Dürer. Elles portent l'une et l'autre un monogramme composé

1. *Jahrbuch der kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XVIII (1887), p. 181.

d'un grand *A* gothique, renfermant un petit *d* de même style, différent de celui qui sera plus tard adopté par l'artiste, mais dont l'existence suffit pour que ce cuivre ne puisse, suivant l'opinion générale, avoir été exécuté avant 1496. Notre dessin, vraisemblablement, aurait précédé de très peu la gravure.

D'ailleurs, ce morceau n'est pas le seul où se retrouvent les



PORTRAIT DE DÜRER PAR LUI-MÊME

(Bibliothèque d'Erlangen.)

études préalables de Dürer avant d'attaquer sa planche. M. F. Lippmann, dans sa belle publication en fac-similé, des dessins de Dürer [1], reproduit, sous le nº 430 (Bibliothèque de l'Université d'Erlangen), une étude pour la même composition, exécutée également *à la plume*, avec la même encre, et qui se rapproche davantage de la formule définitivement adoptée. Le même banc de gazon y figure ; le Christ enfant, debout sur les bras de sa mère, l'embrasse

1. Berlin, Grote, 1883, in-fº.

à peu près de même façon que sur la gravure. En revanche, saint Joseph, au lieu de dormir, s'appuie sur un bâton, en regardant Jésus. Ce croquis est moins poussé et moins complet que le nôtre. La combinaison des deux a fourni au maître la composition définitive qu'il a gravée.

Ces études préalables, si serrées et si variées, font tomber, une fois de plus, la légende accréditée par Thausing (traduction de M. Gruyer, p. 155), suivant laquelle Dürer se serait borné à copier, dans la *Sainte Famille au papillon,* une gravure de Wolgemut. Il se peut que M. W. Y. Ottley ait observé justement quelques analogies avec une gravure du British Museum, où le W avait été gratté et remplacé par le monogramme de Martin Schœn, et sur laquelle, au lieu d'une sauterelle ou papillon, on voyait un lézard. Nous-même avons relevé, dans une pièce de Martin Schœn : *La Vierge assise sur un siège de gazon* (Bartsch, 30), un banc de même genre que celui qui figure dans le dessin qui nous occupe. Mais il n'en reste pas moins certain que si Dürer n'a pu échapper au souvenir des prédécesseurs dont l'œuvre l'avait impressionné, il a bien créé lui-même, par un dessin personnel, la composition qu'il avait résolu de reproduire sur le métal. Cette première constatation est d'une importance considérable, au point de vue de l'étude des débuts d'Albert Dürer.

Une autre remarque non moins intéressante, c'est le progrès énorme manifesté dans une partie de ce dessin sur ceux qui l'ont précédé. Certes, quelques négligences impriment à l'Enfant une allure un peu grimaçante, mais les mains des deux principaux personnages sont traitées avec une application magistrale.

Qu'une influence flamande ait affiné d'une certaine minauderie le fuselage des doigts de la Vierge élevant l'œillet dont elle cherche à distraire l'Enfant divin, nous ne le nions pas ; mais l'élégance incisive de la forme n'emprunte rien à autrui. Une distinction supérieure pare la délicatesse du mouvement des phalanges, et la pointe de coquetterie humaine se perd dans l'élévation du style. Par un contraste savant, la main laborieuse du charpentier, soutenant sa tête lasse, rehausse encore la noblesse de celle de Marie. Les callosités noueuses, marques des rudes besognes, la rugosité des hâles incessants, s'expriment par des traits méticuleusement justes et larges malgré leur minutie. Jamais Dürer, dans des proportions aussi réduites, ne poussera plus loin la recherche du caractère d'un membre. Chacune de ces mains scelle son personnage, l'une,



Gazette des Beaux-Arts

Héliog. J. Chauvet

SAINTE FAMILLE, DESSIN A LA PLUME, PAR ALBERT DURER

(Collection de M. E. Rodrigues)

Imp. Paul Moglia

douloureusement humaine en son alourdissement résigné ; l'autre, en sa pureté miraculeuse, presque divine.

Quelle qu'ait été la précocité de Dürer, elle n'a pu lui fournir si tôt une telle science.

Au verso du dessin de la Bibliothèque d'Erlangen figure un



SAINTE FAMILLE, DESSIN PAR ALBERT DÜRER
(Bibliothèque d'Erlangen.)

autre croquis très digne d'attention. C'est une tête de jeune homme à longs cheveux, coiffée d'un bonnet mou à peine indiqué, vue de face, inclinée et appuyée sur la main droite. M. W. von Seidlitz[1] l'a notée, non sans apparences de raison, comme un portrait de Dürer. Il existe, en effet, une étroite parenté entre cette figure d'adolescent et celle du portrait enfantin de 1484. Mais nous croyons que M. W. von Seidlitz se méprend, lorsqu'il date de 1487 le croquis d'Erlangen.

1. *Jahrbuch der kœn. preuss. Kunstsammlungen*, t. XV, p. 23

Car, s'il est malaisé de déterminer l'âge du jeune homme et de lui donner plutôt vingt ans que dix-sept, la différence d'exécution dans les mains des deux portraits est si grande, qu'il faut admettre plus volontiers l'hypothèse d'un écart de sept ou huit ans entre les deux œuvres que celle d'un écart de trois ans seulement. Le tracé du doigt de 1484 est tout à fait puéril ; la facture du dessin d'Erlangen, en cette partie, fait déjà pressentir le maître. C'est ce qui nous conduit à penser que ces deux études pour la *Sainte Famille au papillon* doivent être comptées parmi les derniers dessins tracés par Dürer, sans date ni monogramme, et attribuées à l'année 1491 ou 1492. Notons aussi que la position de cette main est exactement la même que celle du saint Joseph dans la composition qui fait l'objet de cette étude. Ce qui caractérise encore l'opiniâtreté et la conscience de l'artiste dans ses recherches préparatoires.

Enfin, nous sommes tenté d'attribuer à un scrupule touchant de l'artiste une différence capitale entre la gravure et le dessin. Après avoir observé son habileté à dessiner les mains et le soin qu'il y apporta, on constate qu'elles ne figurent pas dans la gravure. Celle de Marie est cachée par le vêtement de Jésus, et celle de saint Joseph, pendant de profil, est réduite à l'insignifiance. Pourquoi cette abstention, après un tel effort d'étude ? Ne pourrait-on pas supposer que Dürer, déjà expert au maniement de la plume, s'est jugé trop inexpérimenté dans la direction du burin pour aborder, sur le cuivre, des difficultés de ce genre ?

En même temps, ce détail nous suggère un doute sur l'exactitude de la date 1496, assignée par Bartsch et Thausing à l'estampe de la *Sainte Famille au papillon.* Peut-être, malgré son monogramme, d'ailleurs archaïque, conviendrait-il de lui donner une origine un peu plus éloignée, c'est-à-dire se rapprochant de l'année 1493.

De plus érudits que nous trancheront cette question. Notre seule ambition est de classer ici un dessin de Dürer inspiré par la genèse de sa première estampe, et où déjà rayonne l'aurore de son prodigieux génie.

EUGÈNE RODRIGUES





ALFRED SISLEY



Il y a vingt ans, en 1878, que M. Théodore Duret publiait une brochure sur les peintres impressionnistes. C'étaient quelques pages de combat, où l'écrivain réclamait pour eux la place méritée qu'on leur refusait. En ce temps-là, ils étaient fort peu, mais déjà fort bien défendus. Philippe Burty et Castagnary étaient du nombre restreint de leurs défenseurs, qui, comme on le voit, n'étaient pas les premiers venus. Ces peintres n'étaient pourtant pas des débutants; les jurys officiels, en agréant leurs œuvres au Salon, leur avaient délivré des certificats d'aptitude. En 1866, douze ans auparavant, Claude Monet, l'initiateur du mouvement nouveau, le plus entreprenant de tous, avait exposé un portrait de femme qui fut, sans doute, l'œuvre capitale du Salon de cette année-là et qui survit aujourd'hui magnifiquement. Le hasard veut même que ce portrait, fortement influencé de Manet dont Monet devait plus tard être l'inspirateur, soit en ce moment offert à l'admiration de qui désire le voir. Il s'agit de cette *Femme à la robe verte*, de l'actuelle exposition à la galerie Georges Petit, peinture digne des musées, excellente

parmi les excellentes. Il y eut donc, plus tard, quelque parti pris à nier le talent à ceux qui en avaient fait preuve et de les exclure comme incapables.

Mais vingt ans ont passé, et tout a changé. Les maudits d'alors sont, en effet, parmi les favoris d'aujourd'hui. Malheureusement, le temps n'apporte pas que des bénéfices, et les artistes, naguère encore décriés, qui étaient, à cette époque de lutte, dans la plénitude de l'âge mûr, ont à présent le pressentiment de la vieillesse. Et nous qui admirons et comprenons leur art — sans y avoir grand mérite tant il nous fut expliqué par nos prédécesseurs dans la carrière, — nous en sommes à leur rendre des honneurs nécrologiques avant d'avoir pu même raconter leurs succès. La mort est la triste suivante de la renommée. Il y aurait de l'ingénuité à s'étonner des victoires tardives. C'est une loi. Les vieux moralistes ont composé là-dessus tous les aphorismes qu'il y avait à faire. Ouvrez les livres.

Alfred Sisley a eu le sort commun. La vie lui était enfin aimable quand elle l'a quitté. Son histoire n'est pas longue. L'analyse de son talent, le caractère du groupe auquel il appartenait, l'opposition faite à ce groupe et son idéal y prennent fatalement plus de place que les événements. Ces événements, d'ailleurs, sont sans répercussion dans son œuvre. C'est le cas de presque tous les paysagistes. Le peu que nous savons de l'existence de Ruysdaël nous suffit. Sur Rembrandt, il nous en fallait davantage.

Il paraît que l'Angleterre n'a pas attendu la mort de Sisley pour nous le disputer. A la vérité, il était Anglais par sa naissance, mais son père, un honorable commissionnaire en fleurs artificielles, était venu de bonne heure s'installer à Paris, et c'est à Paris que le jeune Alfred grandit, s'instruisit et devint peintre. De sa première éducation, qui fut naturellement anglaise, il ne conserva qu'un trait : c'est, à travers les pires misères, une certaine correction de tenue et des faux-cols irréprochablement blancs. Il faut dire que son père, pour être Anglais, n'en ressemblait pas moins à beaucoup de pères, et, peu satisfait de voir son fils préférer la peinture aux sérieuses occupations du commerce, l'avait abandonné aux intempéries de la bohème. Sisley, devenu homme, fit un séjour en Angleterre. Il eut plutôt l'impression de se trouver en pays étranger que celle d'être dans sa vraie patrie. En tout cas, les Anglais ne montrèrent pas d'empressement à l'accueillir et encore moins à le garder. Malheureux et méconnu en France, le jeune peintre n'aurait cependant pas été insensible aux hommages de ses compatriotes et ceux-ci l'eussent

aisément retenu près d'eux. Mais on ne s'imagine pas que Ruskin eût fait bon visage à ce jeune artiste, qui ne connaissait rien de l'enthousiasme préraphaélite où l'Angleterre se plaisait. Et Ruskin était dictateur. En France, Sisley avait des amis ; on y parlait, dans un petit cercle, le seul langage artistique qu'il comprît, et ses admirations étaient pour nos maîtres. Il adopta définitivement notre pays, et notre pays l'adopta. Maintenant, il est trop tard pour le retrancher



LA SEINE A SAINT-MAMMÈS, PAR SISLEY

des nôtres; sa descendance, en acceptant les charges qu'impose le titre de citoyen de France, a naturalisé le nom et il ne sied plus de le prononcer à l'anglaise. Alfred Sisley appartient bel et bien à l'école française de peinture et même à l'école française dans ce qu'elle a de plus français.

Nous touchons là à une question délicate. Du même coup, nous risquons de passer pour impertinent près de quelques Anglais trop intéressés, et de Français qui, au contraire, marqueraient du désintéressement. Ces Anglais n'admettent pas volontiers que nous nous appropriions un talent que nous avons colonisé et sont disposés à nous reprendre Sisley, comme ils nous ont repris Bonington, mort

trop jeune pour avoir pu se défendre. Quant aux Français dont nous parlons, ils sont encore une poignée à déclarer que la peinture impressionniste n'a rien à voir avec l'école française et, à plus forte raison, avec l'école française dans ce qu'elle a de plus français. Pour ces derniers, l'art impressionniste est cosmopolite et ne porte le caractère ni d'une race, ni d'un climat, ni d'un idéal naturel de l'esprit.

« En France, toute toile qui n'a pas son titre et qui, par conséquent, ne contient pas un sujet, risque fort de ne pas être comptée pour œuvre ni conçue, ni sérieuse. Et cela n'est pas d'aujourd'hui ; il y a cent ans que cela dure. Depuis le jour où Greuze imagina la peinture sentimentale, et, aux grands applaudissements de Diderot, conçut un tableau comme on conçoit une scène de théâtre, et mit en peinture les drames bourgeois de la famille, à partir de ce jour-là, que voyons-nous ? La peinture de genre a-t-elle fait autre chose en France qu'inventer des scènes, compulser l'histoire, illustrer la littérature, peindre le passé, un peu le présent, fort peu la France contemporaine, beaucoup les curiosités des mœurs ou des climats étrangers? »

C'est du Fromentin que nous citons ; ces lignes sont d'un artiste qui avait le réputation d'être intelligent et raisonnable ; elles ont, par conséquent, une autorité. Elles valent, en outre, par une sincérité d'autant plus indiscutable que le peintre, en dénonçant ses confrères, ne s'épargne pas lui-même ; le dernier membre de la dernière phrase est un aveu qui n'était point facile à faire. Nature fine, distinguée, clairvoyante, on sait combien Fromentin a solitairement souffert de ses aspirations non comblées. L'originalité lui semblait à la fois une chose si simple et si inaccessible ! Son éducation, ses idées, son ingéniosité, le gênaient autant que la crainte de n'être pas compris. N'aimant pas les voies communes, il s'engagea dans une voie de traverse peu ou mal explorée. Son orientalisme, si charmant et si plein de sensibilité qu'il soit, est la découverte d'un voyageur attristé, qui voyage pour se distraire et comme pour oublier un vieux désir irréalisable. Il fut un des meilleurs de son temps ; et combien, pourtant, la place qu'il occupe est petite !

Fromentin ne vise pas seulement l'erreur ou l'impuissance de la peinture de genre, mais aussi celle du paysage ; car, plus loin, il dit : « Savons-nous, comme Ruysdaël, faire un tableau de toute rareté, avec une eau écumante qui se précipite entre des rochers bruns ? » Les limites que nous devons nous imposer ne nous per-

mettent pas de discuter longuement cette intéressante question. On peut dire cependant, sans être tenu de le démontrer avec de nombreux arguments, que si nos peintres ont, dans leurs œuvres, manifesté de tout temps des qualités françaises, leur peinture ne fut néanmoins pas de naissance bien française. Il n'empêche que de très hautes ou très brillantes personnalités s'y soient distinguées. Cette peinture littéraire et anecdotique qui, s'adaptant à merveille à des talents secondaires comme ceux des Delaroche et des Vernet, trouve



LE PONT DE MORET-SUR-LOING, PAR SISLEY

moyen de rallier, au-dessus même des principes, un talent supérieur comme celui d'Ingres et un génie comme celui de Delacroix, n'est évidemment pas à discréditer, surtout quand on songe que Rousseau ni Millet ne lui ont tout à fait échappé. Quant à ceux qui furent ses pires ennemis, ils ont subi des influences étrangères, comme Courbet, comme Manet ou comme, en dernier lieu, Ribot, qui semble s'être réfugié, pour peindre, dans un coin de la *Cuisine des Anges* de Murillo. Bastien-Lepage, qui fut l'agitateur d'un instant, ne s'en écartait que pour y revenir par d'autres voies. En somme, notre peinture a été classique ou romantique, ou bien, quand elle a voulu se dégager, impersonnelle et photographique ;

elle a été romaine, orientale, hollandaise, flamande ou espagnole; elle a imité les portraits de van Dyck, les animaux de Paul Potter et les paysages de Ruysdaël; Velazquez et Frans Hals lui ont tourné la tête et Raphaël l'a perdue; le romanesque, la sentimentalité, la mièvrerie, le faux joli ou la vulgarité l'ont tour à tour compromise; et, plus elle est allée, plus elle a dû passer son temps à lire, plus elle a aussi éprouvé le besoin de posséder de vastes ateliers remplis d'accessoires, parés, parfumés et machinés comme des scènes de théâtre. Elle a été fort peu française. Il est même à craindre qu'au milieu d'une production si hétéroclite, les artistes ayant eu l'originalité et le tempérament de notre race n'aient été fort négligés, voire dédaignés. On ne voit guère que Corot qui ait été français, quand, avec la maîtrise, lui vint la liberté; il l'a été par son sentiment, sa simplicité, son charme, sa lucidité, son indépendance d'esprit, son audace naturelle, sa grandeur de vision, sa sérénité, son tour de main habile, mais franc et mâle. D'autres ont été supérieurs aussi; nul ne le fut à sa façon.

Avant Corot, il faut remonter à Watteau et à Chardin, ces délicieux inventeurs, puis à Boucher et à Fragonard, c'est-à-dire à ceux que Diderot a peu appréciés dans leurs œuvres spontanées et les meilleures et qui sont, malgré lui, les triomphateurs, ce dont il faut conclure que les critiques les plus éminents ne barrent pas la route à l'originalité. Après Corot, nous avons les maîtres impressionnistes. Un amateur, un peu critique d'art, mais ayant omis de se mettre au courant de la production actuelle, nous objectait récemment, avant même d'avoir réfléchi et sans donner beaucoup de valeur à son opinion, que toute comparaison entre les impressionnistes et les grands maîtres du XVIIIe siècle était scandaleuse. Pour qu'un tel dissentiment ne tournât pas en discussion stérile, il eût fallu, après s'être arrêté devant quelques tableaux choisis du Louvre, courir au plus vite aux endroits nombreux où l'on peut voir des peintures impressionnistes, et, comme cette appellation, qui fut un nom de guerre, s'adresse à des artistes aussi différents qu'on le souhaite, fixons tout de suite des noms: Claude Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley. Bien entendu, il ne s'agit pas de juger ces peintres sur n'importe quelles œuvres, mais sur celles que le temps a mises à part. Or, ce triage est fait.

Notez bien que ces peintres ne ressemblent pas plus à ceux du XVIIIe siècle que nos manières et nos costumes ne ressemblent aux manières et aux costumes de nos compatriotes sous Louis XV. Mais

c'est dans son essence et son caractère foncier que leur art est comparable. Lumière et liberté, poésie naturelle, humeur non troublée, âme transparente, mépris des minuties, esprit, simplicité des moyens, brio, grâce, audace, voilà ce qu'ils se partagent. Ni chez les uns, ni chez les autres, il n'y a imitation de la nature et des choses au sens étroit du mot. Vous chercherez en vain ces immobiles paysages qui posent et ces modèles pétrifiés qui jouent à volonté le symbole, l'allégorie et la vie, sans trop de variante, pour



LA MAISON DE SISLEY A MORET, PAR SISLEY

tels artistes secondaires. C'est toujours de l'interprétation, de la surprise et de cette sorte d'inspiration qui vient de toujours avoir du plaisir à tous les spectacles. Aucun ne s'est jamais torturé pour couvrir une toile. C'est naturel. Et si ce n'est pas un tableau, c'est mieux que cela. Les modernes que nous nommons ont l'avantage sur les anciens, également nommés, d'avoir inventé une technique plus riche en ressources.

A propos de Chaplin on a souvent évoqué le nom de Fragonard, et nous ne croyons pas qu'il y ait plus de dix ans que Chaplin soit mort. Eh bien ! regardez aujourd'hui un Chaplin : c'est noir et dur et affecté. Mais regardez un Renoir — un bon — peint il y a quinze ans. C'est lumineux, sensuel et tendre,

avec des chairs transparentes et des visages colorés; l'attitude est sans préméditation. Y a-t-il plus de liberté chez cet artiste, privilégié pour peindre sans littérature la femme enfant, habillée ou nue, que dans *La Chemise enlevée, La Bacchante endormie, Les Baigneuses* et *La Leçon de musique*, de Fragonard ? Claude Monet, c'est l'enchanteur, comme Watteau ; c'est le maître qui ne voit rien que grandement et qui sait toutes les merveilles dont la nature se pare, tous les voiles légers dont elle se couvre, tous les frissons qui l'agitent, toutes les vibrations qui l'animent. Degas a de l'esprit au suprême degré; malicieux, on pourrait dire qu'il observe par derrière ou de côté ou même du fond d'une cachette, et qu'il sourit, s'amuse, s'abandonne pour lui-même à des *a parte* ironiques.

C'est au milieu de ces artistes que Sisley a vécu, et c'est par sympathie, à l'âge où le talent prend sa direction, qu'il était allé vers eux. Monet l'avait conquis. Un vrai sentiment de nature, une âme extralucide, un goût du merveilleux simple, une intelligence sans vice littéraire, l'amour de son métier et une modestie noble le prédestinaient à entrer dans les vues et à partager les ambitions d'influence d'un groupe fécond, actif, original. Ce n'est pas superlatif de dire que ce groupe initiateur nous a apporté la lumière, cet idéal souverain de la peinture dont un Français, Claude Lorrain, est l'annonciateur.

Sisley avait vingt-cinq ans en 1865. C'était l'année de la mort de Troyon, que Rousseau allait bientôt rejoindre. Il restait Corot, Millet, Daubigny et Courbet. Ne connaissant guère d'œuvres de Sisley antérieures à 1870, nous devons considérer que jusque là ce sont des années d'étude. C'est Corot qui l'impressionne, le Corot clair et argenté, à la fois léger et solide, toujours large, profond, infini, le Corot rêveur, calme et précis, qui, sous les voiles transparents et les ondulations de la poésie, est tout imprégné, comme un Racine, de cette antique pureté grecque, et qui, au milieu des humidités et des vapeurs délicieuses de la terre, semble, dans un état de souriante adoration, goûter toutes les voluptés de l'esprit. Pissarro, par exemple, qui était l'aîné de Sisley, inclinait plutôt du côté de Troyon et de Millet.

Sisley est exclusivement paysagiste. A partir de 1872, nous sommes amplement pourvus de documents pour le juger. Ses œuvres, d'un placement d'abord difficile, si difficile qu'en des jours incléments il en céda d'exquises à des prix dérisoires, variant de vingt-cinq à cinquante francs, abondent aujourd'hui dans les collections. Dès

1877, à l'époque des premières expositions impressionnistes où Manet, le Manet d'Argenteuil, paraissait sous un jour nouveau, elles subirent l'injuste mauvaise chance commune. Mais, depuis, elles ont été souvent réunies. Le Salon du Champ-de-Mars, faisant œuvre de décentralisation, de *démonopolisation*, se montrant libéral et apportant une réparation aux coupables exclusions, les avait accueillies. Enfin, en 1897, une grande exposition d'ensemble avait eu lieu chez Georges Petit, chez qui, aujourd'hui encore, près de Monet, en face de Besnard et de Thaulow, pas loin de Cazin, on peut se rendre compte, devant vingt-cinq de ses toiles, de la valeur d'Alfred Sisley.

On pourrait définir au moins trois aspects de son talent, — sans aller jusqu'à dire trois phases, car ils ne sont pas rigoureusement successifs. L'influence de Corot, qui l'induisait à une interprétation de sentiment général, se transforme lorsque, pour faire intervenir quelques notes de couleur, il est tenté par des incidences qu'il répartit, à ce moment-là, dans une harmonieuse tonalité d'ensemble toujours un peu grise. Puis il passe à la couleur et, par l'influence de Monet, rentre dans une donnée moins accidentée. A Marly, à Louveciennes, à Saint-Germain, il conserve sa tranquillité. Voici, par exemple, un panorama attique et la terrasse de Saint-Germain. Voici encore le sommet d'une route, entre deux champs, avoine et blé, et descendant brusquement dans une vallée qui fait cirque. La *Route de Louveciennes* est admirable de clarté, avec ses beaux grands arbres. Et c'est d'un regard charmé que le peintre assiste aux inondations de Marly, qu'il suit, jusqu'au seuil des maisons, les jeux de cette eau insoucieuse autant que lui. Il ne songe guère au désastre, l'eau est belle et ça lui suffit. Et la neige à Marly est si douce à l'œil lorsque, d'un blanc à peine bleuté, elle s'arrête au bas d'un mur blanc à peine jauni ; parfois, elle côtoie le vert gris des eaux et, quelque part, dans les arrière-plans, un rouge rosé a la valeur d'un nœud rose au cou d'une femme pâle et atténué par les ombres du menton.

Aux environs du Point-du-Jour, sur les bords de la Seine piqués de pontons, de bateaux, d'enseignes, d'oriflammes et de fleurs, il s'amuse. Cependant, une jolie courbe du fleuve, un pont, — le pont de Sèvres, pour préciser, — des côteaux qui verdoient, le ciel léger qui descend derrière, le ramènent à sa sérénité native. Une rue de Sèvres, silencieuse et blonde, l'arrête aussi, et il y dispose des ombres claires et tièdes, douces et dormantes, d'un sommeil sans fièvre. Sisley a recherché, dès ses débuts, les qualités d'assise du dessin

qu'ont eues, d'ailleurs, tous les impressionistes de l'initiation et qu'ont malheureusement négligées souvent les jeunes peintres qui les ont suivis. Il doit à ses premières admirations d'avoir toujours tenu compte des éléments de densité variée qui s'offrent au paysagiste : les ciels, les eaux, les terrains, les feuillages. Quand la couleur l'a séduit et pris, sa longue expérience lui crée une spécialité. S'il n'atteint pas à la maîtrise de Monet, s'il est moins fleuri que Renoir, il a le don de faire circuler l'atmosphère jusque dans les branchages des arbres. C'est d'une sincérité d'impression absolue.

Ce dernier aspect est évidemment le plus tranché. Il date d'environ 1884 et se poursuit sans repentir jusqu'à la mort de l'artiste, pendant quinze ans. Quelquefois, l'influence de Monet est accusée, comme lorsque Sisley peint, en 1893, après la série de la cathédrale de Rouen, la vieille église de Moret; mais souvent la personnalité reste intacte. Nous en citerions maints exemples s'il était aisé de citer des paysages, entre autres certaine eau bleue, azurée, limpide et courante entre des rives orangées; puis, ce chemin, au bord du fleuve, que nous reproduisons, si original, si choisi avec ses hauts trembles espacés, gracieux, légers. Ce sont là des œuvres où règne cette paix d'âme, cette pureté et cette clarté dont, jeune homme, le peintre avait eu le pressentiment. C'est un art libre, franc, poétique, où l'esprit rêve, où l'œil a du plaisir, où la main est intelligente.

La mort l'a enlevé avant que soit venue la vieillesse, mais il avait accompli son œuvre. La postérité lui sera meilleure que le présent qui, tout de même, vers la fin, avait apporté des satisfactions. Il s'était installé définitivement à Moret, et il n'est pas un coin de ce pays charmant où il n'ait posé son pliant et son chevalet. Le nombre des toiles qu'il y a peintes dans cette dernière étape de sa vie est considérable et, déjà, il y avait travaillé autrefois. Comme l'école impressionniste tiendra une grande place dans l'histoire de la peinture de ce siècle et qu'elle a déterminé un mouvement universel, il est bien certain que Sisley ne sera pas oublié. Le musée du Luxembourg ne possède de lui que les études du legs Caillebotte; mais il en sortira d'autres des belles collections modernes pour combler une lacune, lorsque, dans un lointain avenir, l'heure du Louvre aura sonné pour quelques impressionnistes.

JULIEN LECLERCQ





UN TABLEAU DE JACOPO DE' BARBARJ

AU MUSÉE DE VIENNE



Le buste de jeune homme dont nous donnons la gravure portait jusqu'à ces temps derniers, au Musée de Vienne, l'absurde attribution d'*École florentine primitive*. C'est Mündler le premier, puis Morelli, qui l'ont attribué à Jacopo de' Barbarj. Notre portrait est aujourd'hui universellement reconnu pour être le chef-d'œuvre de ce maître vénitien si singulièrement inégal et si énigmatiquement mâtiné d'éléments germaniques.

A part quelques indices dans le type du modèle, indices qui, peut-être, évoquent les caractères de l'art du Nord, notre gravure ne peut guère, malgré sa fidélité parfaite, donner une idée des éléments non vénitiens que décèle l'original, car ceux-ci relèvent presque tous du métier et de la technique ; le procédé de la brosse est, en effet, visiblement plus voisin de celui qu'on employait au nord des Alpes que de celui de n'importe quelle école italienne, sauf peut-être l'école lombarde. La façon suivant laquelle est traitée la petite lampe de métal allumée qu'on voit dans le coin de la toile est peut-

être le trait qui, sur notre planche, révèle le plus clairement la facture des écoles du Nord. L'exécution, à cette place, est d'une délicatesse et d'une minutie que nous retrouvons dans le tableau signé et daté de 1504 du musée d'Augsbourg, une *Nature morte* représentant une paire de gantelets de mailles, une caille morte et un couteau de chasse[1].

C'est vers cette même époque de 1504 qu'il faut placer l'exécution du portrait de Vienne, bien que, par sa conception, il se rapproche étroitement d'une autre œuvre de Barbarj, le superbe *Héraut* décoratif peint à fresque au-dessus du tombeau Onigo, à Saint-Nicolas de Trévise, qui a été exécutée dans les cinq dernières années du xve siècle. Si l'on tient compte de la différence d'âge et de caractère qui existe entre les deux personnages représentés, on trouve dans l'un et l'autre un dessin identique des yeux et de la bouche et une façon de traiter la chevelure singulièrement semblable, tandis que les ornements du rideau de brocart blanc, dans le portrait de Vienne, sont non seulement peints de la même façon que la tunique portée par le *Héraut*, mais encore tracés d'après un patron très analogue. Pour quiconque a suivi les évolutions du style de Barbarj, depuis ses origines sous la direction de Bartolommeo et d'Alvise Vivarini, jusqu'à sa chute finale dans une facture qui rappelle si étrangement Dürer et les écoles du Nord[2], il est évident que le *Héraut* est l'œuvre qui se rapproche davantage de l'art de Vivarini, et le portrait de Vienne celle qui s'en écarte le plus.

Il est peu de portraits anciens où il soit plus difficile de distinguer la part qui revient, dans l'effet d'intense et persuasive personnalité qu'il produit sur nous, d'un côté au caractère du modèle lui-même, de l'autre à la conception du peintre, quelle est enfin la part d'intérêt qui n'est due ni au caractère du modèle ni à la conception de l'artiste, mais bien aux *maniérismes* inconscients de ce dernier.

Tels sont, en effet, les éléments divers, souvent en contraste et même en conflit, qui entrent en ligne dans la composition d'un portrait. En quelque proportion qu'ils soient ici rapprochés, une chose est certaine : c'est que le résultat total, dans le *Portrait de jeune homme* du Musée de Vienne, est singulièrement sympathique et attrayant.

B. BERENSON

1. Nous avons publié ce tableau dans la *Gazette* (2e pér., t. XVII, p. 125).
2. On me permettra de renvoyer à mon étude sur *Lorenzo Lotto*, p. 34-50.

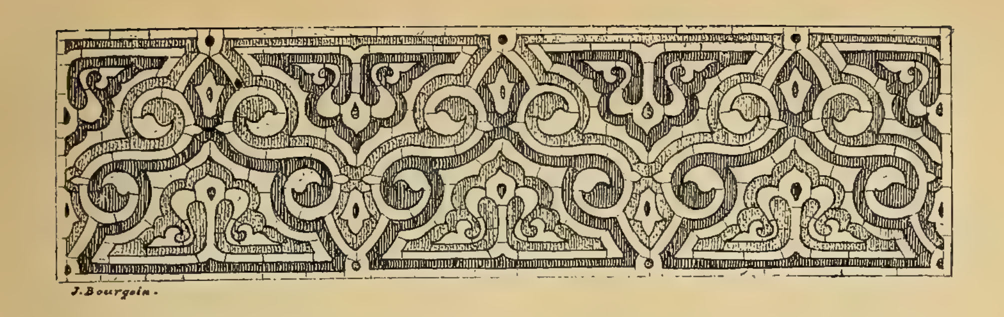


Jacopo de Barbari pinx. — Abel Jamas sc.

BUSTE DE JEUNE HOMME

(Musée Impérial de Vienne)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Fortabeuf, Paris



LES PEINTRES ORIENTALISTES FRANÇAIS[1]



Guillaumet reçoit aujourd'hui, à la galerie Durand-Ruel, les hommages que les Orientalistes rendent, chaque année, à l'un de leurs glorieux prédécesseurs. Dehodencq, Chassériau, Belly, ont déjà été ressuscités près des générations oublieuses, grâce à ce culte touchant des anciens. On a pu les admirer de nouveau dans leur forte saveur locale, leur grâce poétique ou leur puissante faculté d'analyse, sous des aspects imprévus ou méconnus de leur talent.

Dans cette belle famille d'artistes qui ont illustré notre école, Guillaumet, le dernier de ceux qui sont entrés dans l'histoire, occupe une place peu banale. Il résume ceux qui l'ont précédé et il ouvre la voie à ceux qui vont suivre.

A ses débuts, sous l'influence de Gros et de Géricault, il conçoit l'Orient, qu'il venait de découvrir dans un premier voyage en Algérie, comme un prétexte renouvelé à de beaux sujets épiques. Ensuite, il subit la fascination de Delacroix, à travers laquelle il entrevoit, dans la couleur et le mouvement, le pathétique et le drame. Chaque jour assagi, se rapprochant par instants de la vision de Fromentin, mais principalement de la compréhension de Belly,

1. Nous rendrons compte prochainement dans la *Chronique des Arts* de l'exposition dont il est ici question.

se rappelant à propos les procédés techniqnes de Millet, ou bien, pour traduire le clair-obscur mystérieux des intérieurs, remontant plus haut, jusqu'au grand souvenir de Rembrandt, il s'attache de plus en plus à son sujet, qu'il approfondit par des voyages réitérés, et s'intéresse avec passion à cette forme de l'humanité héroïque et patriarcale qui lui apparaît dans son beau caractère primitif, au milieu de son splendide décor. Dès lors, il nous donne de cette civilisation arabe, que ses prédécesseurs avaient craint souvent de nous présenter sous ses aspects exceptionnels, une peinture très originale, vivante, humaine par son caractère général, et cependant fortement empreinte du charme pénétrant de la vérité locale.

Jusqu'alors, en effet, les peintres orientalistes n'avaient guère considéré, dans le magnifique sujet qui les avait séduits, que ce qui constituait proprement l'élément pittoresque. Ils apportaient encore dans ce choix quelque embarras et quelque pusillanimité. Fromentin lui-même, qui avait trouvé l'Algérie et en avait senti toute la poésie si particulière, réservait pour ses écrits ce qu'il appelait « de périlleuses nouveautés », n'osant point, dans ses tableaux, s'écarter des habitudes traditionnelles de l'école.

Guillaumet s'est vu contraint de déplacer le point de vue artistique, et c'est par là qu'il ouvre la voie aux orientalistes qui l'ont suivi. S'il est vrai qu'il ait toujours conservé un idéal étroitement pittoresque : la préoccupation de résoudre les problèmes de la lumière, le souci d'exprimer l'enveloppe des êtres et des choses à travers les vibrations de l'atmosphère, qui hantaient l'esprit de tous les peintres à ce moment, il est également exact de dire que, le premier, il a osé entrer jusqu'au fond dans l'intimité de la vie arabe.

C'est qu'il faut se dire aussi que, depuis le jour où Fromentin écrivait ses deux immortels ouvrages du *Sahel* et du *Sahara*, notre grande colonie d'outre-mer a subi bien des transformations. La préface de 1874 le constate elle-même douloureusement. L'union des races, qui ne se fait pas assez tôt au gré des désirs de nos politiques, est déjà trop avancée au point de vue de l'art. Le regret de voir, chaque jour, disparaître sous la brutalité égoïste de notre exploitation occidentale les vestiges de ces spectacles, de ces mœurs, de ces costumes, de toute cette féerie d'Orient dont les derniers mirages nous charment encore aujourd'hui, a fait naître le désir de noter scrupuleusement, pour en conserver du moins l'image, tout ce qui reste encore de couleur, de poésie, d'étrangeté, de séduction sous ce ciel qui, lui, du moins, ne changera pas. En même temps, les scrupules

si, éloquemment exprimés par Fromentin sur l'interprétation de l'Orient étaient appelés, chaque jour, à se dissiper. S'il considère, en effet, que le sentiment le plus étranger à l'art et le plus funeste est celui de la curiosité, l'Orient, grâce au prestige de ses incomparables traducteurs, littérateurs ou poètes, a tellement pénétré chez nous qu'il ne nous offre plus d'étonnements. Nous sommes depuis longtemps acclimatés « à la nouveauté de ses aspects, à l'originalité de ses types, à l'âpreté de ses effets, au rythme particulier de ses lignes, à la gamme inusitée de ses couleurs ».



ENFANT ARABE (BISKRA), DESSIN DE M. P. LEROY

Les circonstances extérieures n'étaient pas sans avoir préparé, de leur côté, l'esprit du public, en tournant tous les yeux, depuis le début du siècle, vers la Grèce, l'Égypte, la Syrie, ou l'Algérie, que nous apprenions à connaître par de longues et difficiles conquêtes. Ces circonstances se sont renouvelées de notre temps avec une nouvelle intensité, depuis que le mystère impénétrable de l'Afrique a été violé par tant de hardis explorateurs, et que la vieille Europe s'est ruée, dans un subit élan de convoitise, au dernier partage des mondes inconnus. Toutes ces conquêtes pacifiques ou sanglantes, tout ce mouvement d'expansion coloniale qui, depuis vingt ans au moins, met en concurrence ou en conflit tous les États du vieux continent sur le sol africain ou extrême-oriental, ces considérations d'ordre politique ou économique, ont sollicité plus impérieusement encore l'esprit de nos jeunes générations. Les écrivains, les artistes ne se sont plus trouvés les initiateurs du public dans cette voie ; ils sont nés de ce désir même du public d'être renseigné, de connaître à fond ces régions inexplorées qui hantent son imagination, non plus seule-

ment comme le pays des chimères, mais aussi comme des contrées offertes aux appétits de ses rêves ambitieux ; ils sont l'expression même de cette soif ardente d'inconnu, de nouveau, de poésie exotique, qui dirige la pensée des songeurs vers des cieux voilés encore de quelque pénombre de mystère, et, en même temps, de cet attrait qu'exerce sur les esprits aventureux, lassés de la stagnation d'une vie étroite et fermée, l'idée obsédante de ces mondes vierges ouverts à leur intelligence et à leur activité.



FEMME OULED-NAYL
Croquis par M. E. Dinet d'après son tableau.

C'était déjà, pour remonter bien haut, le même sentiment qui avait présidé à l'éclosion des premières figures qui préludent aux origines de ce que nous pourrions appeler l'école orientaliste.

Au XVIIe siècle, dans les moments de répit que laissaient les innombrables guerres qui divisaient l'Europe, les nations réveillées cherchaient à refaire leurs forces dans une activité pacifique. La Hollande, l'Angleterre, la France se lançaient à de nouvelles conquêtes territoriales, ou à une vaste invasion commerciale des pays orientaux. De grandes compagnies se fondaient, répandant sur le continent tous les trésors de l'Afrique et de l'Asie, les porcelaines et les laques de la Chine et du Japon, les tapis de la Perse et de la Turquie, les armes, les étoffes de la Syrie et des Indes, exhibant tout d'un coup, aux yeux étonnés et ravis, la fantasmagorie inouïe d'un art qui semblait en contradiction avec tout ce qu'on avait rêvé chez nous, d'un art si précieux et si parfait dans l'exécution, qu'il ne paraissait pas être le produit de mains humaines, et dont le merveilleux et le caprice charmèrent toutes les imaginations et modifièrent sensiblement les anciennes conceptions traditionnelles de notre esthétique latine.

Les collections formées par les riches armateurs, les favorites, les princes, les traitants ou les artistes, les récits des missionnaires, les réceptions pompeuses d'ambassades lointaines, exaltèrent le senti-

ment de curiosité des foules, et celui-ci fit naître un besoin de s'expatrier, de tenter les aventures, de connaître de plus près ces pays fabuleux de contes de fées. Aussi tout, dans nos arts et nos industries, fut à la Chine et au Levant durant un siècle [1].

Comme aujourd'hui, parmi les artistes, les uns commencèrent par impressionner leurs compatriotes au moyen des spectacles inédits, dont ils présentaient l'image ; les autres, issus de ce mouvement général



PETITS MARCHANDS DE CANNES A SUCRE (ASSOUAN, HAUTE-ÉGYPTE)

Dessin de M. Charles Cottet d'après son tableau.

d'intérêt passionné, partirent avec une sorte de mandat de renseigner les esprits et les yeux. Désormais nos diplomates ne s'embarquèrent plus pour leurs destinations éloignées sans se faire accompagner, comme nos missions d'exploration d'aujourd'hui, d'un peintre chargé de consacrer les grands souvenirs de leurs ambassades. C'est ainsi

1. *La Chinoiserie en France au XVIIIe siècle* (*Revue des Arts décoratifs*, 1886. — *Musée des Familles*, 1893). — *L'influence de l'Orient dans la mode et dans l'art au XVIIIe siècle* (Conférences à l'Union Centrale des Arts décoratifs en 1887, et à la bibliothèque Forney en 1892). — *La Peinture orientaliste et Gustave Guillaumet* (*Nouvelle Revue*, 15 janvier 1888). — Exposition d'art musulman, 1893. — Préface de la 1re Exposition des Peintres orientalistes.)

que M. de Harlay entraîna Simon Vouet à Constantinople, et que M. de Nointel emmena avec lui Jacques Carrey, l'auteur des dessins célèbres du Parthénon, de qui le musée de Versailles possède deux curieuses peintures relatives à ce voyage, que nous avons fait connaître à notre première exposition de 1893.

Décorateurs et descripteurs, toute une petite école orientaliste se fonde, dont nous avons déjà raconté la formation, qui, à l'heure où s'écrivaient les *Lettres Persanes*, le *Sopha*, *Angola* et toute la bibliothèque des contes ou des pamphlets chinois, indiens, persans ou japonais, au temps où l'on jouait *Gengis-Khan*, *Mahomet*, *L'Orphelin de la Chine*, etc., décoraient de turqueries ou de chinoiseries les appartements de Bellevue, de Chantilly ou du roi de Prusse, s'installaient sous la robe des missionnaires près de l'empereur de la Chine, parcouraient la Turquie, la Grèce, la Russie et répandaient à profusion, par leurs tableaux ou leurs gravures, la connaissance et le goût des formes orientales.

Callot, Bérain, Gillot et Audran, Watteau, Boucher et Fragonard, Amédée Vanloo, Lajoue, Pillement et Peyrotte, etc., pour les décorateurs et les fantaisistes ; Simon Vouet, J. Carrey, van Moor, Liotard, Leprince, Casanova, le chevalier de Favray, etc., pour les voyageurs : ce sont là de beaux noms d'ancêtres pour les Orientalistes. Le XIXe siècle leur réservait mieux encore, car il n'est aucun des maîtres de ce temps dont l'imagination n'ait été fortement ébranlée par la poésie profonde qui se dégage de ces races étranges et de ces merveilleux décors de l'Orient. Gros et Géricault, Bonington et Delacroix, Ingres lui-même et Chassériau, Ary Scheffer et E. Devéria, et Diaz, et Charlet, et Raffet, sans parler des professionnels tels que Decamps, Marilhat, H. Vernet, Fromentin, Belly, Dehodencq, Regnault et tant d'autres, sont, pour notre époque, les membres illustres de cette nombreuse famille.

Ce passé glorieux explique la formation de la petite société actuelle, dont les expositions se suivent avec un succès croissant depuis sept ans; il établit sa généalogie et affirme sa raison d'être en prouvant que cette réunion d'artistes hardis, laborieux et persévérants, ne constitue point un groupe factice et arbitraire, mais, au contraire, est destiné à exercer une action méthodique et suivie.

Cette petite société fermée, recrutée avec soin et étroitement unie, s'est assigné un double but. Sa mission artistique est d'enrichir le domaine de l'art de tout un monde de sensations nouvelles, d'impressions plus fraîches, profitant de l'éclat du ciel, de la beauté



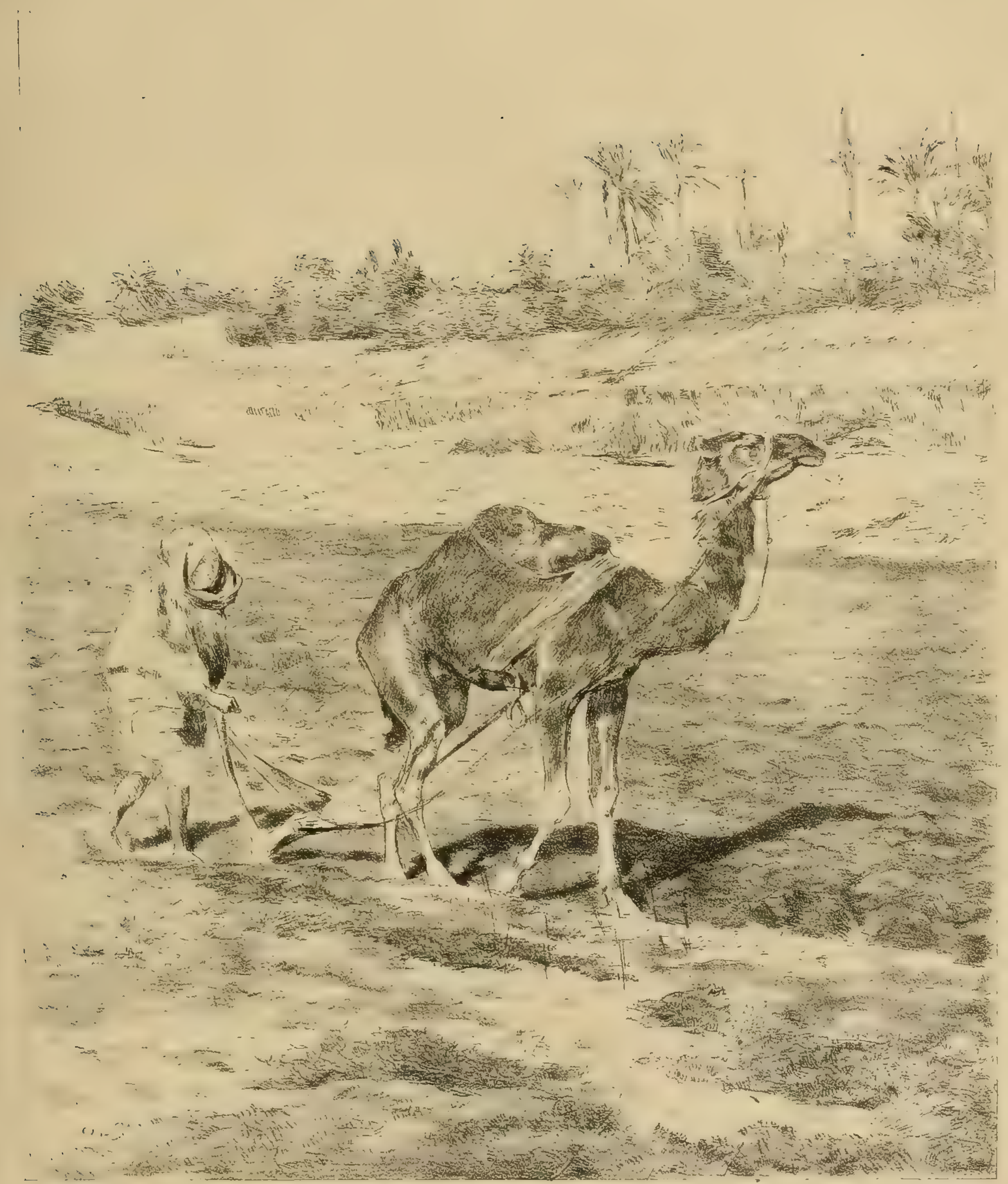
ÉTUDES D'ENFANTS ARABES, DESSIN PAR G. GUILLAUMET

des races, du pittoresque du décor, de l'élégance ou de la richesse du costume, se disant que l'art a tous les droits, tentés même par ces scrupules excessifs exprimés jadis par Fromentin, de poursuivre la réalisation des problèmes soulevés par l'accent exceptionnel de ces pays exotiques. Le mystère de l'âme musulmane, comme l'étrangeté des aspects des régions orientales, ont, pour l'imagination de ces jeunes artistes, un charme qu'elle subit fortement. Ils n'ont pas craint de demander à l'art, dans ce monde demeuré trop étroit pour notre rêve, de nous faire jouir de ces sensations de lointain, d'inconnu, de dépaysement, d'exotisme, qui deviendront de plus en plus rares ; ils veulent conserver pour l'avenir le dernier éclat passager de ce féerique décor.



LE ROI DE KAFFA (AFRIQUE CENTRALE)
Croquis de M. P. Buffet d'après son tableau.

C'est bien là une partie de leur rôle ; mais si leurs prédécesseurs avaient eu seulement l'Orient à faire connaître, les Orientalistes d'aujourd'hui ont tenu à le préserver et à le conserver. Ils se sont attachés à ces pays reculés, qu'ils ont connus souvent au milieu de rudes fatigues, parcourant le désert du Sud algérien, s'exilant en Indo-Chine, suivant, par les soleils de plomb, les expéditions du Soudan ou du Dahomey, ou succombant glorieusement comme notre cher et si regretté ami Potter, celui qu'un lapsus des journaux appelait récemment « le colonel Potter », ne pouvant penser qu'un pauvre petit peintre en quête d'images pût montrer une telle ténacité et une telle endurance, ce vaillant et malheureux Potter, assassiné juste au retour de cette longue, périlleuse et admirable campagne où il s'était entêté à poursuivre seul le but fixé de toucher le Nil, qu'il avait atteint quelque temps avant l'arrivée du commandant Marchand à Fashoda. Ils ont donc voulu faire aimer les races indigènes, pénétrer et comprendre leur civilisation, leurs mœurs, leur histoire, leurs arts, qui nous appartiennent aujourd'hui comme autant de richesses provinciales, de fragments précieux du grand



A Lunois del — Imp d'Art A Clot, Paris

LABOUREUR DU KEF

patrimoine national, qu'il faut jalousement garder intact. Ils ont voulu réveiller le respect des monuments, des mœurs, de la physionomie des quartiers indigènes, de tous les spectacles originaux et attirants qui pourraient faire, à eux seuls, la richesse de nos colonies et qu'on s'est souvent appliqué à détruire, par ignorance coupable ou fanatisme occidental. A côté même de ce rôle de propagande et de conservation, les Orientalistes se sont donné une mission de résurrection : ils veulent tenter de réveiller, en les stimulant, les industries locales de nos colonies, dont quelques-unes, avec un peu d'efforts logiques et suivis, ne tarderaient pas à se développer.

Le principal moyen d'action de cette société est fourni par les expositions, soit à Paris, soit dans toute autre ville ayant des intérêts coloniaux, soit dans les pays coloniaux eux-mêmes, comme l'exposition spéciale qui eut lieu, en 1896, sous les auspices du gouvernement, à Tunis. Ces expositions ont pour objet de grouper les ouvrages des sociétaires et des invités ; de rendre hommage à la mémoire des glorieux devanciers dont les œuvres réunies offrent un précieux enseignement ; de faire entrer, grâce à des exhibitions rétrospectives d'art musulman, dans le domaine de la biographie et de l'histoire, à l'exemple de ce qui a été fait pour les arts de l'Extrême-Orient, ces arts incomparables du Levant, plus proches de notre esthétique, et qui ont tant influé sur nos propres arts, à toutes les époques de notre développement. Ils seconderont ainsi les efforts tentés à Alger par M. Georges Marye, à Tunis par MM. Gauckler, directeur des antiquités et des arts, et Sadoux, inspecteur du même service, dans la tâche méritoire qu'ils se sont donnée de recueillir et de sauver les derniers vestiges des arts indigènes. Un prix annuel, accordé à la meilleure étude locale exécutée par un peintre né ou domicilié dans nos pays coloniaux ; des concours institués, grâce au bienveillant appui de M. le ministre des Beaux-Arts et de M. le directeur des Beaux-Arts, en vue d'encourager les artisans indigènes d'Algérie ou de Tunisie, produiront, nous n'en doutons point, d'heureux résultats.

A ces divers titres, les peintres orientalistes d'aujourd'hui se seront montrés les dignes successeurs de leurs aînés ; ils auront continué à apporter à l'art un afflux nouveau d'impressions inédites et fortes, et ils auront, en même temps, servi les intérêts plus immédiats du pays, en entreprenant, par le prestige de l'art, la fascination de l'image, la propagande la plus efficace en faveur des nouveaux empires qui prolongent notre patrie au delà des mers.

LÉONCE BENEDITE



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

L'EXPOSITION REMBRANDT A LONDRES



Nos lecteurs sont déjà renseignés sur l'importance de l'Exposition Rembrandt, ouverte en ce moment à la Royal Academy ; nous sommes donc certains de répondre à leurs souhaits en leur offrant la reproduction de quelques-unes des pièces les moins connues des collections anglaises, pièces qui n'ont pas été vues à Amsterdam et n'ont, pour ainsi dire, point été montrées jusqu'ici au public à Londres même. Certaines œuvres, peu nombreuses, du merveilleux créateur, en effet, sont restées inconnues jusque de ces infatigables historiographes de Rembrandt, MM. Émile Michel et Bode, dont les grands répertoires font aujourd'hui autorité en la matière. Par malheur, il ne nous a pas été possible de faire photographier les pièces nouvelles pendant qu'elles sont exposées : nous nous contenterons, par conséquent, de donner ici certains morceaux demeurés en dehors des connaissances courantes, et d'ajouter, en quelque sorte, un supplément à l'étude si complète que M. Émile Michel a récemment consacrée ici même au génie de Rembrandt, à propos de l'Exposition d'Amsterdam.

* * *

Faisons d'abord connaissance avec le maître lui-même.

Le splendide portrait prêté par le comte d'Ilchester fut peint en 1658; il nous montre l'artiste âgé de cinquante-deux ans. A cette date, Rembrandt vient

de tomber sous le coup de graves embarras d'argent : mis en faillite, ses collections artistiques ont été vendues pour une somme ridiculement basse ; sa vie a été assombrie par la mort de sa chère épouse Saskia ; son existence



PORTRAIT DE REMBRANDT, PEINT PAR LUI-MÊME (1658)

(Collection du comte d'Ilchester).

intime est brisée. On s'attendrait à ce que ces calamités aient aigri son esprit, et l'on s'expliquerait volontiers quelque affaiblissement de ses forces dans son travail de peintre : mais comment découvrir dans cette forte figure aucune trace d'abattement ? Où les meilleurs connaisseurs de la technique merveilleuse de Rembrandt trouveraient-ils la marque d'un amoindrissement, d'une

déchéance? Il semble, au contraire, que l'homme soit animé d'une résolution opiniâtre, qui lui fera surmonter ses infortunes ; il s'est peint lui-même dans des dimensions héroïques, comme pour affirmer sa maîtrise supérieure devant l'adversité, et si le malheur a laissé ses stigmates sur son front ravagé, son âme, du moins, semble sortir trempée de la lutte.

Ce portrait a une vigueur de caractère et une éloquence immédiate que possèdent peu d'autres images de l'artiste par lui-même — et on sait s'il a peint souvent ses propres traits ! — On y trouvera peut-être moins de finesse dans l'expression, mais on y découvrira certainement plus de mâle énergie que dans les autres œuvres de la même époque, dont deux figurent à l'Exposition.

C'est l'homme lui-même, et voilà sans doute pourquoi on a choisi ce portrait pour servir de frontispice au second volume de l'édition anglaise du *Rembrandt* de M. Émile Michel. Cependant, aucune reproduction ne saurait donner une idée adéquate de la grandeur écrasante que respire la peinture originale. La colossale figure est là, assise, calme et majestueuse, tenant un bâton dans la main gauche ; elle porte un costume de genre : un caban jaune et un large chapeau noir. Les proportions herculéennes du corps fournissent un ample champ au jeu de l'habileté technique. Comme étude d'étoffes et comme subtile harmonie de coloris, rien ne peut surpasser cette œuvre en beauté, tant la largeur d'exécution s'y allie heureusement au charme d'une palette raffinée. Pourtant, l'effet en est d'une surprenante simplicité : c'est le triomphe de l'art qui se cache lui-même.

*
* *

Sir Francis Cook a prêté à l'Exposition le portrait de Lysbeth, la sœur du peintre. Exécutée en 1632, cette œuvre diffère considérablement par le style du portrait précédent, comme il convient de s'y attendre, puisqu'un intervalle de vingt-six années les séparent. Le jeune peintre — il n'avait alors que vingt-six ans — s'essayait encore et était en train de se familiariser avec le genre où son génie devait trouver sa maîtresse application : le portrait. Il cherche naturellement un modèle parmi les membres de sa famille, et déjà il a peint des portraits de son père, de sa mère et, plus d'une fois, de cette même sœur.

Le portrait de la galerie de Richmond n'en est pas moins la plus complète des études faites d'après Lysbeth, et la plus importante au point de vue iconographique. Mais, si l'on admet que c'est bien ici Lysbeth, comment admettre la véracité des autres portraits qui portent son nom, soit à notre exposition, soit ailleurs[1] ? L'exemplaire appartenant à lord Leconfield peut, à la vérité, représenter Lysbeth, malgré que la ressemblance du modèle avec Saskia, la femme de Rembrandt, soit troublante ; mais la toile de M. Alexander, comme aussi le petit portrait appartenant à M. Hofstede de Groot, peuvent difficilement représenter la même femme. D'ailleurs, aucun doute ne règne sur l'identité du portrait prêté par sir Francis Cook, et tous les critiques compétents y reconnaissent l'image de Lysbeth Harmens.

Elle porte une toque ornée d'une plume verte ; le fond est de ce ton gris verdâtre que Rembrandt a si souvent employé dans ses premières œuvres. L'effet

1. Cet embarras a déjà été ressenti par M. É. Michel.

général est froid, la facture lisse, et le fini méticuleux du métier y est caractéristique du travail de la première époque.

* * *

Le Moulin !

Cette célèbre toile est le chef-d'œuvre de Rembrandt dans la peinture de paysage. Les artistes qui ont cherché leur inspiration dans l'étude des multiples beautés du paysage, aussi bien que les écrivains subjugués par le charme extraordinaire de ce genre, ont, les uns et les autres, prouvé à quelle force d'expression il peut atteindre. Rembrandt n'est pas rangé généralement parmi les grands paysagistes, et le plus souvent sa vision du monde extérieur est trop profondément imbue d'idées artificielles pour lui assurer une place à côté des plus grands interprètes de la nature. Il était arrêté dans les limites de son expérience par les conditions de sa vie et s'abandonnait au libre essor de sa fantaisie qui, surtout dans ses premières années, engendra des visions purement fantastiques et ressortant du domaine de l'impossible. Des éléments hétéroclites s'y rencontrent à l'envi, sans qu'il y ait sélection de formes naturelles ; le paysage est souvent encombré d'incidents qui détournent l'attention; il manque d'unité. Mais, en nous exprimant ainsi, nous mesurons Rembrandt à l'échelle des plus hauts représentants du paysage aux époques postérieures. Dans sa génération, ce fut un novateur, et, en contemplant le *Moulin*, nous sommes forcés de reconnaître son indiscutable suprématie sur ses contemporains : cette œuvre est un grand exemple de sentiment véritablement poétique, et, pour l'habileté



PORTRAIT DE LYSBETH, SŒUR DU PEINTRE, PAR REMBRANDT (1632)

(Collection de sir Francis Cook.)

technique, elle est le plus triomphant modèle de maîtrise suprême dans l'art de distribuer la lumière et l'ombre qui caractérise le génie de Rembrandt.

Il n'est pas nécessaire de décrire par le détail cet admirable fragment de nature ; la reproduction que nous en donnons suffit à en faire connaître la composition; mais ce qu'elle ne peut rendre, c'est la magique harmonie du ton et de la couleur, c'est l'entente de l'atmosphère et de la lumière, qui éveillent dans l'esprit du spectateur des sensations analogues à celles que certains accords de la musique procurent à l'ouïe. Nous sentons réellement la fraîcheur du soir, à l'heure où les vapeurs s'élèvent au-dessus du sol. Les ailes du moulin arrêtent le reflet des derniers feux du soleil qui se couche derrière la colline. Le ciel, grâce au sombre effet des nuages de tempête qu'il roule, exalte la solennité de la scène, tandis que l'eau tranquille qui coule autour du bateau invite nos sens au repos. La vraie peinture de paysage ne vise pas seulement à exprimer en perfection l'air ambiant, à étudier à fond les jeux de la lumière et de l'ombre, et tout ce que l'habileté ou la science peuvent traduire à force d'observation scrupuleuse, mais encore à réveiller cette impression physique de l'espace qui, lorsque le peintre réussit pleinement, nous fait respirer l'air et goûter le charme divers du lieu qui s'ouvre devant nous. Et qui dira que Rembrandt a échoué dans l'évocation de toutes ces sensations en peignant ce merveilleux *Moulin*[1]?

Une couche de vernis jaune dénature quelque peu les effets de lumière du ciel. La toile est, d'ailleurs, bien conservée. Elle faisait jadis partie de la collection d'Orléans et fut achetée, en 1792, au prix de 12.120 francs. Elle est aujourd'hui assurée pour une valeur de 750.000 francs par son propriétaire actuel, le marquis de Lansdowne. Mais comment estimer le prix mercantile d'un tel chef-d'œuvre, sorti de la main d'un de ces rares artistes qui ont le secret de la quintessence de l'art?

*
* *

Sa Majesté la Reine a contribué à l'Exposition par l'envoi de neuf toiles splendides, provenant des galeries royales de Buckingham Palace, Windsor et Hampton Court. Trois de ces tableaux ont figuré à Amsterdam : la *Dame à l'éventail*, le *Portrait d'un Rabbin* et le soi-disant *Bourgmestre Pancrace et sa femme*, dans lequel la plupart des autorités s'accordent à reconnaître des portraits de fantaisie du peintre lui-même et de son épouse Saskia. Mais les six autres doivent nous occuper davantage et nous en reproduisons un ici.

C'est d'abord le *Portrait de la mère de Rembrandt*, envoyé du château de Windsor par Sa Majesté. Bien que simplement désigné dans le catalogue comme portrait de vieille femme « connue sous le nom de comtesse de Desmond » (appellation absolument erronée), il représente, on le sait maintenant, la mère de l'artiste ; il fit d'après elle plusieurs eaux-fortes et d'autres œuvres peintes, et notre exposition possède deux de ces dernières : la *Vieille lisant*, appartenant au comte de Pembroke et le petit portrait prêté par le Dr Bredius. La bonne

1. On ne saurait guère douter que ce tableau n'ait été suggéré à Rembrandt par le moulin de son père, situé sur un des saillants du rempart de la ville de Leyde. Il suffit de comparer le tableau au dessin exécuté par Bisschop (Episcopus), en 1660, d'après la maison natale de Rembrandt — dessin reproduit par Charles Blanc dans son *Œuvre complet de Rembrandt* (p. 15) — pour que cette hypothèse devienne une certitude.

vieille semble usée par sa vie de travail quotidien, et c'est bien l'épouse du meunier de Leyde ; cependant, elle ne peut avoir plus de soixante-cinq ans environ si, comme c'est à peu près certain, l'œuvre date des années 1630-1632, c'est-à-dire précède l'époque où Rembrandt quitta la demeure paternelle.

A côté se trouve un autre ouvrage de la jeunesse de Rembrandt, prêté par la Reine : le *Jeune homme au turban*, daté de 1631, et, plus loin, à la place d'honneur, dans la grande salle, le chef-d'œuvre encore plus fameux connu sous le



LE MOULIN, PAR REMBRANDT

(Collection du marquis de Lansdowne.)

D'après la gravure de M. Brunet-Debaisnes et avec l'autorisation de MM. Colnaghi et Cie.

nom du *Constructeur de navires et sa femme*. Cette grande toile, qui porte la signature de l'artiste et la date de 1633, montre bien à quelle maturité le peintre était arrivé dès cette première époque. Comme il a bien saisi le caractère de ce couple domestique ! Comme il faut qu'il ait étudié de près la nature humaine sous les aspects les plus simples de la vie familiale ! L'histoire ne nous dit pas quels furent ces braves gens ; mais ce ne sont pas seulement des types de la race hollandaise de cette époque : on peut encore rencontrer leurs pareils tous les jours et dans n'importe quel pays.

Voici deux compositions religieuses empruntées également à Buckingham Palace : *Le Christ et la Madeleine au tombeau* et *L'Adoration des Mages*, respectivement datées de 1638 et 1657. La première est particulièrement impressionnante et belle, avec ses effets de lumière à la pointe du jour. Enfin, la collection royale

comprend un portrait du peintre, exécuté par lui-même vers 1645, c'est-à-dire vers le milieu de sa vie d'artiste. Point n'est besoin d'insister à nouveau sur sa biographie, qui est comme illustrée par les nombreux portraits tracés de sa propre main. Notre exposition n'en compte pas moins de onze, dont huit n'ont point été montrés à Amsterdam, et qui peuvent être classés de 1632 à 1661. Le premier, qui appartient à lord Leconfield, est le pendant d'un portrait qui représente probablement la sœur de Rembrandt, dans un style qui rappelle celui du portrait de Lysbeth reproduit plus haut. Un peu plus tard, nous retrouvons le maître dans une toile de 1637 (au capitaine Heywood Lonsdale), puis dans une toile de 1645, provenant de Buckingham Palace, puis encore dans un spécimen de 1658, propriété du comte d'Ilchester, et déjà décrit par nous ; enfin, dans trois portraits postérieurs, prêtés par sir A. Neeld, par lady de Rothschild et par lord Kinnaird (1661). Le merveilleux tableau appartenant à lady de Rothschild se détache de ce dernier groupe comme une œuvre souveraine, par l'étude magistrale des ombres et des lumières, et celles-ci donnent une apparence de vie saisissante à la tête de l'artiste, qui se détache dans un vigoureux relief, dans une subtile recherche du caractère et de la plus mystérieuse beauté.

Un autre portrait, appartenant à M. Berens, est resté jusqu'ici tout à fait inconnu. Il ne porte ni date ni signature, mais paraît représenter Rembrandt à l'âge de trente ans environ. Il est à mi-corps, tourné vers la droite et porte une robe sombre, avec une chaîne à médaillon sur les épaules.

Ce portrait nous amène à parler des autres œuvres tout à fait ignorées ou très peu connues de ceux qui étudient l'art de Rembrandt. La plus importante est la *Descente de Croix* prêtée par le duc d'Abercorn, signée et datée de 1650. Il est à déplorer que cette composition n'ait pas encore été reproduite par la photographie. Cependant, Charles Blanc l'a mentionnée et décrite en ces termes [1] : « Le corps du Sauveur repose sur un linceul. La Vierge se penche tristement sur la tête de son fils. Elle est assistée par une Sainte femme, par un des disciples et par Joseph d'Arimathie, vieillard vénérable en cheveux blancs. Une jeune femme (la Madeleine) se tient auprès de la croix. Une vieille femme est aux pieds du corps. Peinture très finie et d'un très grand sentiment. » On pourrait ajouter que la composition indique clairement un projet plus étendu, dont ce groupe ne forme qu'un fragment, et que, selon toute probabilité, Rembrandt en avait conçu l'idée d'après quelque estampe ou quelque peinture italienne. La gamme des couleurs, plus étendue que de coutume, et l'éclat des parties claires font de ce morceau, parmi les toiles plus sombres qui l'entourent, une œuvre très remarquable.

Une autre œuvre de grandes dimensions cause, il faut l'avouer, au visiteur une surprise plutôt désagréable : c'est le *Festin de Balthazar*, prêté par le comte de Derby. C'est un des morceaux les plus dramatiques qu'ait jamais exécutés le pinceau de Rembrandt ; mais la violence qui y domine nous rebute, et la figure de Balthazar elle-même fait penser irrésistiblement à un cacatoès en émoi. N'importe ! la touche particulière de Rembrandt apparaît dans le brusque raccourci de la figure de droite, dans la manière dont sont traités les accessoires et dans la conception générale. Le tableau est seulement frotté par endroits, ce qui a induit quelques critiques à douter de son authenticité. Cependant, les

1. Charles Blanc, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, t. II, p. 425.

meilleurs juges s'entendent pour le considérer comme une production du maître lui-même et pour en fixer approximativement la date à l'année 1636.

Deux portraits, véritables chefs-d'œuvre de caractère, se trouvent rapprochés dans un coin de la grande salle ; ni l'un ni l'autre ne sont très connus, et celui de la *Dame au perroquet* est même probablement inconnu des amateurs. Il



PORTRAIT DE SASKIA, PAR REMBRANDT

(Collection de Mme Joseph.)

appartient à lord Penrhyn et représente une dame assise, aux trois quarts de nature, tournée vers la gauche, les bras reposant sur les accoudoirs d'un fauteuil ; à la main droite, un mouchoir. Elle porte une robe noire, un grand col blanc uni et un bonnet blanc ; le perroquet est perché sur une table. Une inscription porte : *Catrina Hoogh SVÆ T.'OVT.* 50. *Jaer.* Signé et daté de 1657.

La peinture a quelque peu noirci ; mais la ressemblance est cherchée avec une évidente sympathie et avec une expérience consommée.

Encore plus magistrale est la deuxième œuvre inédite : le *Portrait d'un marchand*, prêté par le comte de Feversham. Celle-ci date de 1659 et est exécutée dans le même style large et décidé que le portrait appartenant au comte d'Ilchester et qui date de l'année précédente. Le modelé est superbe et le ton de la toile a des chaleurs d'ors éteints. L'homme est représenté en face d'une fenêtre ouverte par où l'on aperçoit des navires ; la composition générale rappelle ces portraits d'amiraux que le Tintoret aimait à peindre. Mais on sent ici une maîtresse énergie de la ligne que l'artiste vénitien ne posséda jamais, une sûreté de métier aussi grande que celle d'un Velazquez.

Dans l'angle opposé de la salle se trouve placé un *Portrait d'homme*, daté de 1654 (à lord Cowper). Celui-ci témoigne de l'habileté de Rembrandt à exprimer le mouvement. L'homme est représenté de face, devant une fenêtre ouverte, semble-t-il, décrochant son bonnet rouge qui pend au mur. Le geste est imprégné de naturel et de vie et tout à fait exempt de cette exagération que l'on remarque dans les œuvres antérieures, dont l'objectif est le mouvement, le *Festin de Balthazar*, par exemple.

Lord Leconfield a envoyé de Petworth cinq toiles qui n'ont dû être exposées que rarement, si toutefois elles le furent jamais. Deux ont déjà été citées : les portraits du peintre et de sa sœur, classés dans la première période. Deux autres représentent une *Jeune fille au bouton de rose* et un *Portrait de jeune homme* ; cette dernière est l'une des dernières productions de l'artiste ; elle date de 1666 et est peinte dans une manière large jusqu'à en paraître sauvage. Mais la plus belle des cinq est un *Portrait de femme* tenant un éventail et assise de face ; elle porte une robe noire, une large collerette et des manchettes de dentelle blanche, un collier et des bracelets de perles. M. Bode a émis l'opinion que ce devait être le pendant d'un *Portrait de jeune homme* (qui serait probablement le mari de la dame), faisant présentement partie de la collection du comte Édouard de Pourtalès, à Paris, et portant le millésime 1633[1]. Quoi qu'il en soit, ce portrait de femme au maintien aristocratique est l'un des ouvrages les plus délicats et les plus raffinés de l'artiste ; on y voit qu'il savait interpréter les allures et l'air du beau monde de son temps avec le même succès que les types plus frustes des basses classes hollandaises.

Trois petits tableaux, des sujets de sainteté, méritent d'attirer notre attention, non seulement par leur beauté intrinsèque, mais aussi par leur nouveauté relative. Ce sont : un *Isaac et Ésaü*, prêté par le comte de Brownlow, un *Tobie et sa femme*, à sir Francis Cook, daté de 1650, et le *Tribut d'argent*, à M. Beaumont, daté de 1655. Tous trois sont caractérisés par la richesse des détails alliée à une technique pleine d'indépendance et brillent comme des joyaux dans la pénombre.

Le petit *Paysage* prêté par M. Reiss, et peint dans une lumière qui rappelle celle de van Goyen, est une pièce absolument nouvelle. Il faudrait le comparer avec le petit tableau de lord Brownlow, peint à larges coups de brosse dans une tonalité d'un brun sombre, avec le *Paysage*, rempli du sentiment de l'espace, envoyé par le comte de Northbrook (une échappée de nature aperçue comme par

1. Le catalogue lit la date de 1635 (qui semble avoir échappé à l'œil de M. Bode), sur le tableau de lord Leconfield. Si cette lecture est exacte, — car les chiffres sont bien effacés, — l'œuvre ne peut guère être le pendant de celle qui porte la date de 1633.

une fenêtre ouverte et rappelant Koninck), et aussi avec la scène de nuit des *Bergers au repos*, prêtée par la National Gallery d'Irlande. Rien ne saurait mieux démontrer la variété infinie de l'œuvre du maître que la comparaison entre elles de ces petites toiles, dont tout l'art se trouve résumé dans le chef-d'œuvre déjà décrit plus haut : *Le Moulin*.

Indiquons enfin trois belles toiles où Rembrandt a représenté sa femme Saskia et la servante Hendrickje Stoffels, avec laquelle il vécut après la mort de Saskia. Le beau profil de *Saskia* (à Mme Joseph), que nous reproduisons, et celui de *Lysbeth* (à sir Francis Cook), peuvent être regardés comme les portraits-types de la femme et de la sœur de Rembrandt. Les ressemblances y sont moins fantaisistes que dans beaucoup d'autres cas et nous y voyons l'image la plus sincère des deux modèles. La *Saskia* doit dater de 1636, environ deux ans après leur mariage. Un autre portrait, appartenant au duc de Buccleugh, est à peu près de la même époque ; mais, cette fois, le costume est de fantaisie, et l'œuvre est connue sous le titre de *La Fiancée juive*. L'un et l'autre font admirablement ressortir cet amour du luxe et des vêtements somptueux qui caractérisait le maître à l'époque de ses premiers succès d'Amsterdam. Le profil est du plus radieux coloris et les nuances des étoffes sont d'une richesse incomparable.

M. Morrison envoie le superbe portrait de *Hendrickje Stoffels*, qui fut, à tous égards, la seconde femme de Rembrandt. Le catalogue ne lui donne pas son nom, mais il est facile de l'identifier par la comparaison avec ses portraits du Louvre et de la National Gallery d'Écosse (le dernier non prêté à l'Exposition). L'œuvre paraît un peu antérieure au portrait du Louvre, qui est daté de 1652. Hendrickje paraît avoir environ vingt-cinq ans, soit l'âge précis où elle devint la maîtresse de Rembrandt. La manière exquise avec laquelle est traitée la soyeuse fourrure blanche de son vêtement fait de ce portrait l'un des plus attrayants de toute l'Exposition et éveille en nous ce sens de beauté que le peintre n'a pas toujours atteint. Mais ici, comme partout dans son œuvre vaste, ceux qui regardent plus profondément trouveront ce charme pénétrant, cette passion intime, cette énergie dramatique qui transforment en beautés les choses les plus communes et nous aident à comprendre la vraie vérité de la vie.

Quant aux dessins, il est impossible d'en parler en détail. Ceux de l'incomparable collection de M. Bonnat sont aussi connus que ceux prêtés par M. Heseltine et par sir Charles Robinson. M. Salting et M. James Knowles en ont ajouté d'intéressants et de moins connus. Cet ensemble est un digne complément au spectacle que nous offrent les salles de peinture.

HERBERT F. COOK





CORRESPONDANCE DE RUSSIE

LES NOUVEAUX REMBRANDT ET ADAM ELSHEIMER A L'ERMITAGE IMPÉRIAL



l'entrée de la galerie de l'Ermitage impérial se trouvent exposés provisoirement sur chevalets deux spécimens intéressants de peinture ancienne, destinés à faire partie de ce musée. Ces deux tableaux viennent d'être découverts, l'un parmi la masse des ouvrages disséminés dans les palais impériaux de Saint-Pétersbourg et de ses alentours, l'autre dans les dépôts du musée de l'Ermitage.

Afin d'expliquer comment ces deux œuvres ont pu être exhumées, il est indispensable de rappeler en quelques lignes les circonstances qui ont accompagné — voilà une cinquantaine d'années — le transfert des collections de l'ancien Ermitage de Catherine la Grande dans le nouvel édifice élevé par les soins de Nicolas Ier, en 1840-1849.

Peu avant l'époque à laquelle on allait terminer l'emménagement du nouvel édifice, l'empereur donna l'ordre de réunir tous les tableaux qui se trouvaient dans les palais, leurs dépendances et pavillons, et confia à une commission spéciale le soin d'estimer la valeur de toutes ces œuvres, ainsi que de celles qui figuraient dans l'ancien Ermitage : ceci à l'effet d'y choisir celles qui méritaient d'entrer dans le nouveau. La commission était composée de quelques professeurs de l'Académie impériale des Beaux-Arts, auxquels ont été adjoints les fonctionnaires et les peintres attachés à l'Ermitage. Se conformant au désir de l'empereur, qui tenait à ce que le musée fût ouvert dans le plus bref délai, la commission dut terminer promptement son travail. Elle fit donc, de toute l'énorme quantité des tableaux soumis à son appréciation, trois lots, dans le premier desquels elle fit entrer toutes les œuvres reconnues dignes de faire partie du nouvel Ermitage; celles du second lot, présentant, à son avis, un intérêt

moindre, furent destinées à la décoration des palais et de leurs dépendances ; le troisième enfin, composé de copies et d'originaux de peu de valeur ou d'auteurs inconnus, fut destiné à être vendu aux enchères. L'empereur examina en personne le travail de la commission et, après avoir modifié un certain nombre de ses décisions, confirma définitivement la destination des trois lots.

Malheureusement, cette classification entraîna bon nombre d'erreurs, souvent fort importantes. On vit ainsi dans la première catégorie des œuvres que l'on n'aurait certainement pas dû y placer ; par contre, des peintures de premier ordre se trouvèrent dans la seconde ; enfin — et ce qui fut plus fâcheux, — on fit entrer dans la dernière plusieurs tableaux dignes de figurer dans la première.

Ces erreurs provenaient en partie de la précipitation qu'avait mise la commission à accomplir sa tâche, mais surtout de l'insuffisance de connaissances spéciales que possédaient ses membres en la matière. Certes, les artistes appelés à prononcer leur jugement étaient choisis parmi les meilleurs peintres russes de leur époque ; ils étaient tous gens de talent et de bon vouloir ; seulement, ils ne connaissaient que fort peu l'histoire de la peinture ; il leur manquait surtout l'expérience nécessaire pour discerner les maîtres, expérience que l'on n'acquiert que par une longue pratique. N'ayant en général guère étudié ni observé les particularités des différents peintres, ils ignoraient les transformations de style qui caractérisent les diverses époques de leur activité. En outre, élevés sous la férule du classicisme académique de leur temps, ils admiraient passionnément la peinture italienne, l'éclectisme de l'école de Bologne surtout, indifférents pour la plupart à l'endroit des maîtres d'autres écoles pour lesquelles parfois ils professaient même une franche antipathie. Encore, parmi les Italiens, ne connaissaient-ils que les plus grands, n'ayant sur les moins illustres que des notions fort limitées. Quant aux Allemands, aux Hollandais, aux Flamands, si nous en exceptons les plus célèbres, tels que Rembrandt, Rubens, van Dyck, Ruysdaël, Teniers, ils ne connaissaient ni leurs œuvres, ni même leurs noms. L'examen des listes dressées par la commission l'atteste ; elles foisonnent de méprises de toutes sortes autant en ce qui concerne les noms des artistes que ceux des écoles auxquelles elle les rapportait.

La vente des tableaux sacrifiés, dont le nombre atteignait 1.164, eut lieu en 1853. Grâce au peu de publicité que l'administration de l'Ermitage lui donna, elle n'attira que fort peu de monde, et il serait difficile de savoir si tous les tableaux trouvèrent acquéreurs, ou si un certain nombre ne purent être vendus : toujours est-il que les quelques amateurs et marchands initiés purent y faire à bon compte des acquisitions de grande valeur. Ainsi, un certain N. Bykof eut la bonne fortune d'acheter à vil prix une esquisse de Rubens pour son célèbre tableau *Le Jugement dernier*, — esquisse dans laquelle la commission avait cru reconnaître une copie de celle de Munich. Il la revendit dans la suite en Angleterre pour la somme de 15.000 roubles (45.000 fr.). De nos jours encore il n'est pas rare de trouver à Saint-Pétersbourg, chez des particuliers et des marchands d'antiquités, des tableaux provenant de cette fameuse vente de 1853, reconnaissables aux numéros peints en rouge, soit dans un coin de la toile, soit à son revers. On ne peut s'empêcher souvent, en rencontrant de pareils tableaux, de regretter leur dispersion et de souhaiter leur réintégration à l'Ermitage. Ce

fut un jour le cas des deux volets du triptyque de Lucas de Leyde : *La Guérison de l'Aveugle de Jéricho*, connu de tous les historiens d'art. Vendus lors des enchères, ils avaient passé par les mains d'un grand nombre de propriétaires avant d'appartenir en dernier lieu à feu M. A. Kauffmann, à Saint-Pétersbourg, qui en fit l'acquisition chez un marchand de tableaux pour la somme de 100 roubles (300 fr.). L'Ermitage, désireux de rentrer en leur possession pour reconstituer le triptyque en son entier, offrit à leur propriétaire de les racheter, et ce dernier consentit enfin, en 1886, à les lui céder pour la somme de 8.000 roubles (24.000 francs).

En ce qui concerne les tableaux du premier lot, il suffira de dire, sans autres détails, qu'ils restèrent tels qu'ils avaient été placés dans la galerie du nouvel Ermitage jusqu'en 1862, époque où, sur les indications du célèbre critique allemand Waagen, invité spécialement pour les examiner, on en relégua un certain nombre dans les dépôts du musée, et l'on plaça les autres dans de meilleures conditions d'éclairage et d'exposition.

Les tableaux du second lot étant fort nombreux, on put en emplir tous les palais de la ville et de ses alentours. Ils y furent disposés, non seulement dans les salles d'apparat, dans les appartements des membres de la famille impériale et dans ceux destinés à recevoir les hôtes impériaux, mais même dans les couloirs, les chancelleries et jusque dans les logements du personnel des palais. On en envoya aussi une certaine quantité à Moscou, pour la décoration du grand palais du Kremlin. Depuis lors, ils ne furent considérés que comme pièces faisant partie du mobilier ; rarement on leur réserva la faveur d'une admiration critique. Les conservateurs de l'Ermitage, dans les attributions desquels entrait la garde de ces tableaux, visitaient bien, de temps à autre, les palais, pour en vérifier l'inventaire et veiller à leur état, mais sans y attacher jamais d'autre importance.

Cet état de choses dura jusqu'à ce qu'on abandonnât à l'Ermitage, comme d'ailleurs dans presque tous les musées d'Europe, l'usage de confier la conservation des œuvres d'art à des artistes et à des fonctionnaires ordinaires, au lieu de la confier à des spécialistes savants. Ce n'est qu'à la suite de la nomination de feu A. Wassiltchikof au poste de directeur de l'Ermitage, qu'on prêta un peu plus d'attention à tous ces tableaux et qu'on commença à les étudier de plus près. Le résultat fut qu'en 1882, pour la première fois, 32 tableaux de maîtres, de grande valeur, furent découverts dans les palais et réintégrés à l'Ermitage. Depuis, chaque année, grâce à de consciencieuses études, de nouvelles œuvres de premier ordre viennent augmenter la richesse de la galerie impériale. On fit également de curieuses découvertes dans l'amas des tableaux relégués dans les dépôts de l'Ermitage faute d'avoir pu trouver place dans les palais ou pour tout autre motif.

* * *

Me trouvant, au printemps dernier, à Tsarskoë-Sélo, pour affaires de service je pus pénétrer dans un des logements occupés par des fonctionnaires de la Cour, d'un accès assez difficile d'ordinaire. La journée était belle, toute ensoleillée, et, comme les habitants du logement étaient absents, j'eus tout le loisir, et sans me presser, d'examiner avec soin les tableaux que contenaient les différentes pièces de l'appartement. Mon attention fut particulièrement attirée par un petit tableau, d'aspect assez obscur, qui représentait un *Entretien du Christ*

avec la Samaritaine : la composition, le clair-obscur, la tonalité générale, les types des personnages, le motif du paysage, tout y laissait supposer la main de Rembrandt. Je fis décrocher la toile, afin de pouvoir l'examiner de plus près, et je constatai alors qu'elle avait subi les retouches de restaurateurs malhabiles. Heureusement, toute une partie, celle qui comprend le torse et les mains de la Samaritaine, avait échappé à leurs pratiques, et l'on pouvait y reconnaître la manière coutumière du grand maître hollandais, dans la dernière période de sa vie. Le tableau me parut si intéressant, que j'ordonnai son transfert à l'Ermitage, où je confiai à notre excellent restaurateur, A. Sidorof, le soin de faire dispa-



LE CHRIST ET LA SAMARITAINE, PAR REMBRANDT

(Musée de l'Ermitage.)

raître les retouches. La conviction que cette œuvre était bien de Rembrandt ne faisait que croître au fur et à mesure du travail, lorsqu'on mit enfin à nu la signature : *Rembrandt f. 1659.*

Je ne dirai pas la joie que j'éprouvai. Je fis sans tarder tirer une épreuve photographique du tableau et la communiquai au directeur du musée de Berlin, M. Bode, qui s'occupe présentement d'une édition de l'œuvre complet de Rembrandt reproduit en héliogravures. Ce savant distingué partagea absolument ma conviction et me félicita de cette découverte.

D'après les recherches faites dans la littérature spéciale à ce sujet, le tableau retrouvé était fort connu au siècle passé; il appartenait alors à F. Blackwood, en Angleterre, et une gravure en avait été exécutée par R. Houston, en 1794. Smith, dans son *Catalogue raisonné* (t. VII, n° 80), en donne une description détaillée,

faite, sans aucun doute, d'après la gravure de Houston, puisqu'en 1836, époque où parut le catalogue, on ignorait déjà où se trouvait le tableau. Les admirateurs de Rembrandt, ne pouvant se douter de sa présence à Tsarskoë-Sélo, le cherchèrent en vain en Angleterre. Aucune trace, dans les documents des archives de l'Ermitage, n'indique l'époque ni les circonstances de son arrivée en Russie. Dans l'inventaire des tableaux appartenant à la maison impériale, cette toile figurait depuis 1852 comme œuvre de l'école de Rembrandt.

L'Entrevue du Christ et de la Samaritaine est peinte sur toile. Ses dimensions sont : $0^{m},597$ sur $0^{m},743$. Par sa composition, il ne rappelle en rien les deux eaux-fortes où Rembrandt grava le même sujet (B., 70 et 71), ni le tableau de la collection de M. Rodolphe Kann, à Paris.

Il représente les ruines d'un édifice de style roman, avec arcades et pilastres; sous une voûte, un puits à margelle de pierre. Derrière le puits, une jeune femme, au corsage rouge, coiffée d'un turban plat d'étoffe rayée, tient de la main gauche l'anse d'un seau, et, de la droite, la chaîne par laquelle le seau est suspendu à la voûte. Elle tourne la tête vers la gauche, dans la direction du Christ qui, assis derrière un bassin de pierre attenant au puits, lui adresse la parole. Auprès de la femme, également de l'autre côté du puits, se trouve un enfant, apparemment son fils, dont on ne voit que la tête et les mains appuyées sur la margelle ; dans une des mains, il tient une pomme. Le côté droit du tableau représente un paysage accidenté, avec une tour à demi effondrée sur un des sommets, et une route où passe un cavalier chevauchant un cheval blanc. Au premier plan, à droite aussi, un groupe formé par les six disciples du Christ.

Le tableau est fort endommagé par les nettoyages et les retouches qu'il a subis. Ces dernières ont été enlevées autant qu'il a été possible de le faire, sans risquer de toucher à la peinture originale ; il en reste encore quelques-unes, principalement dans le côté gauche du tableau, sur le visage du Christ et les parties voisines. Malgré l'état de la toile, qui laisse beaucoup à désirer, on peut la considérer néanmoins comme une acquisition importante pour la galerie de l'Ermitage, qui contiendra dorénavant quarante-deux tableaux de Rembrandt.

* * *

Un des peintres les plus estimés du commencement du XVIIe siècle, Adam Elsheimer (1578-1620), n'était représenté à l'Ermitage jusqu'à présent que par un tout petit tableau — un paysage avec un troupeau de vaches et son berger (Catal. de la gal. de l'Erm., nº 508). A cet échantillon bien peu caractéristique de la peinture d'Elsheimer va s'en ajouter un second, infiniment meilleur et d'une dimension plus grande : un paysage animé par plusieurs figures. Ce tableau était depuis assez longtemps déjà sorti du dépôt dans lequel il avait été relégué ; mais j'hésitais toujours à proposer sa réintégration dans la galerie, n'étant point assez assuré qu'il fût bien d'Elsheimer. L'étude spéciale que je fis des œuvres de ce maître, au cours d'une visite des divers musées d'Europe, l'an passé, leva entièrement les doutes qui me restaient à cet endroit. Quoique le tableau ne porte ni signature, ni monogramme, on peut affirmer que c'est non seulement l'œuvre d'Elsheimer, mais encore une de ses œuvres les plus brillantes, dans laquelle se manifestent on ne peut mieux toutes ses importantes qualités. D'ailleurs, on sait

qu'Elsheimer ne signait jamais ses tableaux et n'y mettait que bien rarement son monogramme.

Le sujet du tableau est une illustration du XXVIIIe chapitre des *Actes des Apôtres*, où il est parlé du séjour que fit saint Paul à l'île de Malte, à la suite du naufrage du vaisseau qui le menait à Rome, prisonnier, devant le tribunal de César. Il représente les côtes d'une mer agitée; autour de quatre brasiers, se pressent les matelots et les compagnons de l'apôtre, échappés au sinistre ; les uns, debout ou accroupis, s'y réchauffent aux flammes; d'autres y sèchent leurs vêtements ou s'entretiennent amicalement avec les habitants de l'île. Au premier plan, à gauche, également réunis autour du feu, un groupe de personnages est



SAINT PAUL NAUFRAGÉ A L'ILE DE MALTE, PAR ADAM ELSHEIMER

(Musée de l'Ermitage.)

formé d'un centurion, d'une jeune femme assise près de lui, le coude appuyé sur son genou, de deux vieilles femmes, d'un vieillard à demi nu, d'un soldat tenant un étendard, de plusieurs figures vêtues à l'orientale, d'autres encore, enfin de saint Paul lui-même. L'apôtre, qui a l'aspect d'un vieillard chauve à longue barbe, secoue sa main au-dessus des flammes, afin de la débarrasser d'un serpent qui s'y était enroulé; tous les assistants s'étonnent que ce reptile n'ait osé blesser Paul. Au second plan, à droite et à gauche, des rochers couverts de broussailles et d'arbres. Au centre et au fond, la mer déchaînée brise ses lames sur les aspérités des roches qui s'avancent dans la mer et qui forment un récif sur lequel on aperçoit un phare et d'autres constructions; près de ce récif émergent le mât du navire naufragé et sa voile. Un faisceau de pâles rayons de soleil s'échappe des nuages et forme une traînée lumineuse vers la droite du cadre.

Le tableau est peint sur bois. Par ses dimensions (0^m545 sur 0^m833), il présente

une exception dans les œuvres d'Elsheimer, qui n'exécutait ordinairement que des morceaux de fort petite dimension. Malgré la réelle beauté du paysage, son aspect mélancolique s'accorde admirablement avec l'épisode représenté; l'opposition des feux et de la teinte grise d'un ciel orageux, la juste gradation de lumière répartie sur les personnages réunis, la diversité du groupement plein de mouvement, malgré une certaine rudesse dans le dessin des figures, le faisceau des rayons solaires, enfin le pittoresque de toute la composition, caractérisent bien le talent d'Elsheimer. Il est très intéressant de remarquer que le même effet de rayons crevant les nuages se trouve aussi dans le tableau du maître que possédait déjà l'Ermitage.

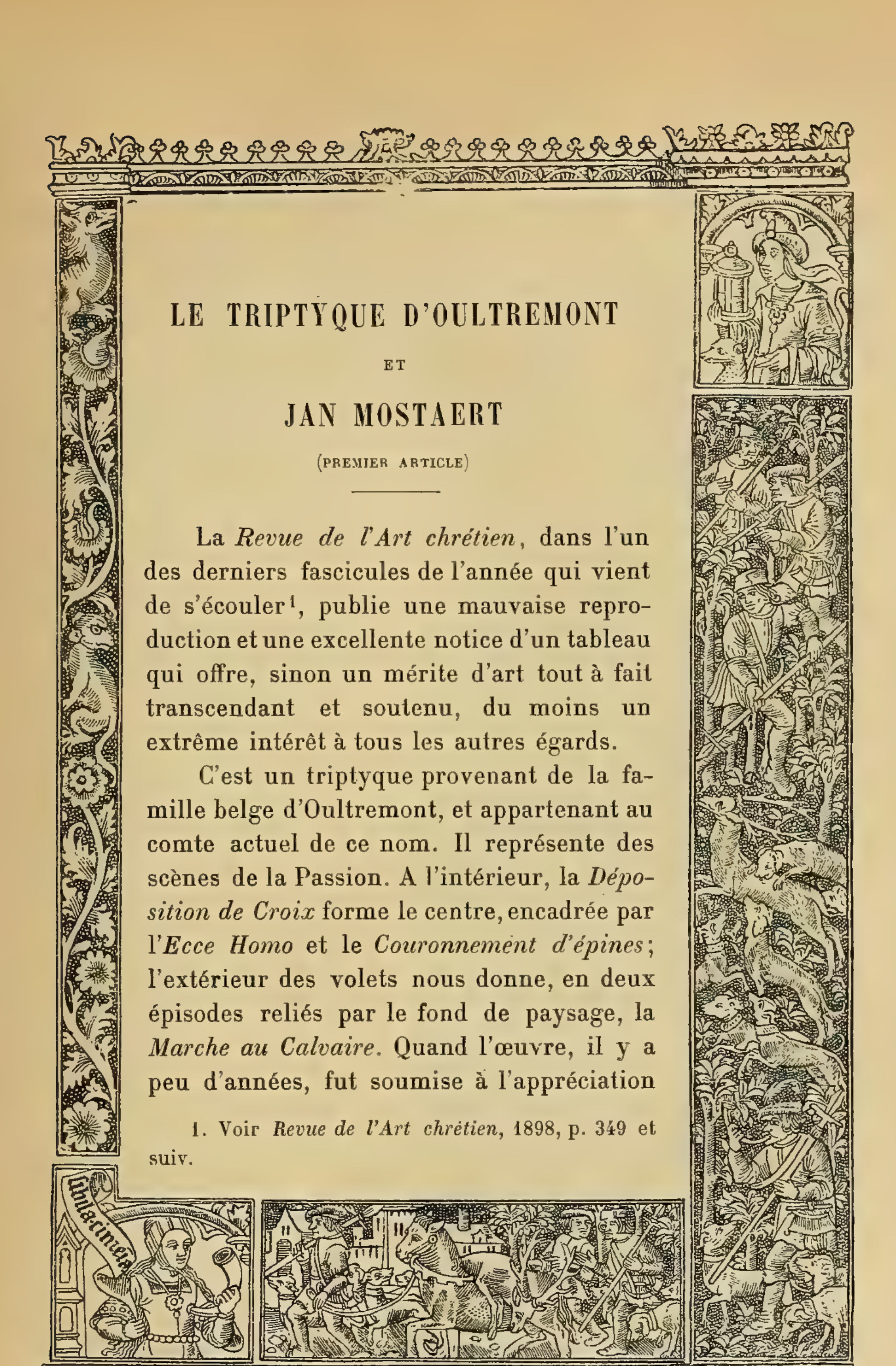
Le parfait état de conservation de cette peinture rend sa découverte plus précieuse encore; le temps l'a épargnée; elle est vierge de toute retouche; ses couleurs sont d'une telle fraîcheur, d'un tel éclat, que l'on pourrait croire le tableau à peine sorti des mains du maître.

A. DE SOMOF



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE TRIPTYQUE D'OULTREMONT

ET

JAN MOSTAERT

(PREMIER ARTICLE)

La *Revue de l'Art chrétien*, dans l'un des derniers fascicules de l'année qui vient de s'écouler[1], publie une mauvaise reproduction et une excellente notice d'un tableau qui offre, sinon un mérite d'art tout à fait transcendant et soutenu, du moins un extrême intérêt à tous les autres égards.

C'est un triptyque provenant de la famille belge d'Oultremont, et appartenant au comte actuel de ce nom. Il représente des scènes de la Passion. A l'intérieur, la *Déposition de Croix* forme le centre, encadrée par l'*Ecce Homo* et le *Couronnement d'épines*; l'extérieur des volets nous donne, en deux épisodes reliés par le fond de paysage, la *Marche au Calvaire*. Quand l'œuvre, il y a peu d'années, fut soumise à l'appréciation

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 349 et suiv.

du musée du Louvre, sous la dénomination ordinaire d' « école flamande » [1], je fus frappé d'abord de ses caractères hollandais, marqués et multipliés. L'abondance des motifs et des personnages permettait de pousser l'étude fort loin. Ici, c'était — dans l'arrangement un peu gauche et entassé des principaux acteurs ou simples figurants du drame, dans la raideur de leurs attitudes et la sévérité de leurs physionomies, dans la gravité toute romaine de certaines têtes, dans l'impassibilité presque sculpturale des traits de certains types masculins — comme une tradition déjà lointaine, mais vivace encore, du style d'Albert van Ouwater, le chef de l'école de Haarlem, et de Dirck Bouts, son concitoyen et élève probable. Là, dans la recherche d'une grâce féminine un peu maniérée, comme dans celle d'une trivialité poussée jusqu'au grotesque chez les gens de bas étage — et notamment dans l'entente du fond de paysage qui relie les scènes extérieures, dans la disposition pyramidale du terrain montueux, dans la façon dont les silhouettes des figures se découpaient sur ses hauteurs accidentées — on reconnaissait l'influence voisine, mais infiniment moins prépondérante, de Cornélis Engelbrechtsen de Leyde. La prédominance de ces deux impressions, de la première surtout, n'était ni amoindrie ni contrariée par les analogies de deux ou trois person-



LE COURONNEMENT D'ÉPINES
Triptyque d'Oultremont, intérieur du volet gauche.

1. Ou allemande (vente Chevallier, 1889).

nages avec des types de l'école bas-rhénane de Calcar, tels que ceux du maître anonyme de *Saint Séverin* (dont la naissance colonaise n'est pas plus établie, d'ailleurs, que celle du maître de la *Mort de Marie*).

L'influence de l'école de Haarlem s'affirmait donc comme involontaire, spontanée, respirée avec l'air même du pays d'origine, héréditaire en un mot ; celle de l'école de Leyde venait s'y greffer d'une façon accessoire, en même temps que réfléchie et voulue, moins naturelle, sentant l'effort de l'émulation, une application plus tendue.

Des signes particuliers se dégageaient aussi. Le mélange shakespearien — nous sommes déjà au XVIe siècle — du tragique et du comique, de la beauté et de la laideur *expressives*, le réalisme suggestif de certain détail scatologique (rien du signe distinctif[1] de Joachim Patinir), l'extrême précision apportée à rendre les riches accoutrements, les somptueuses livrées timbrées d'armoiries et d'initiales, dénotaient, d'une part, la vigueur bien personnelle d'un esprit porté à renouveler d'une façon dramatique et saisissante, toute profane, les sujets religieux mille fois traités, et, d'autre part, attestaient la nature relevée de son milieu et la qualité de ses fréquentations.



ECCE HOMO

Triptyque d'Oultremont, intérieur du volet droit.

Un examen plus approfondi, que j'eus l'occasion de faire plus

1. Karel van Mander, trad. H. Hymans, tome I, p. 192, ligne 13.

tard, du tableau même me conduisit plus loin dans la voie tentante de l'hypothèse. Les généralités où je m'étais jusqu'alors et un peu à dessein renfermé n'avaient pas encore laissé place à quelque comparaison tout à fait directe avec des œuvres définies. Dans le moment dont je parle, une visite récente au musée de Bruxelles vint donner aux choses un tour plus concret. La couleur, l'exécution, le format de la peinture m'apportaient des éléments importants et nouveaux, bien que secondaires en principe. Je fus donc frappé de maintes analogies, d'ordre plutôt extérieur — qui m'en découvrirent ou confirmèrent d'autres d'ordre plus intrinsèque, fugitivement notées d'abord, — entre ce triptyque d'Oultremont et trois panneaux parmi les plus remarquables de la section dite « primitive », au musée de Bruxelles.

Ces trois portraits (nos 107-108, *Donateur et donatrice*, en pendant, et 108 A, *Portrait d'homme âgé*) avaient souvent et longtemps retenu mon attention, avant que je connusse le triptyque d'Oultremont. Curiosité et intérêt à part, ils exerçaient sur moi un attrait tout spécial. Brillants d'exécution, raffinés de détails, avec leurs fonds de paysages et d'architectures étoffés d'animaux de luxe, de petits personnages singulièrement distingués d'allures et d'ajustements, je les jugeais contemporains et voisins de certaines œuvres du maître de la *Mort de Marie*, quoique d'une souche tout autre, bien « hollandaise », et d'une acuité de vision et d'intellect plus personnelle... Les deux premiers tableaux venaient de la famille princière d'Arenberg, avec quarante autres « primitifs », cédés à l'État belge en 1874. Le troisième avait été acquis, en 1884, de M. Léon Gauchez, et j'en ignore pour l'instant l'origine.

La première fois que je me trouvai en face du triptyque d'Oultremont, ce sens intime qui, devant l'apparition nouvelle d'une créature ou d'une création, s'éveille soudain en nous, comme en dehors de notre volonté encore inerte, pour rattacher cette apparition à quelque autre, antérieure, de la nature ou de l'art, cette faculté presque impersonnelle dont l'activité n'attend pas notre permission, et qui, selon les individus et les cas, s'exerce plus ou moins vite à classer, à encadrer, à enrégimenter les objets ou les êtres inconnus, cette faculté, donc, m'orienta aussitôt vers la cimaise bien connue de Bruxelles, et, comme par la main, me conduisit à l'endroit presque solitaire où les trois portraits du maître masqué proposaient leur captivante énigme.

Non que je fusse encore persuadé d'une identité de main en ce



LA MARCHE AU CALVAIRE (ATTRIBUÉ A JAN MOSTAERT)

Peintures extérieures des volets du triptyque d'Oultremont.

qui concerne le triptyque et les portraits. Je ne faisais, tout d'abord, qu'un simple rapprochement. Comme c'était naturel et nécessaire, j'étais plus porté à sentir les ressemblances qu'à m'arrêter aux différences. Celles-ci, nous y reviendrons tout à l'heure, allaient de soi. En tous cas, à mesure que j'entrais dans l'intimité du triptyque d'Oultremont, j'étais frappé de plusieurs particularités curieuses, communes à cette œuvre et aux portraits.

D'abord, ce goût étrange et ce talent dépensé à rendre, dans leur grain, dans leurs mats ou leurs luisants, dans leurs tons rompus, les peaux de gants blancs et gris patinés par l'usage — nous dirions aujourd'hui « culottés » — avec leurs nuances dégradées, leurs déformations flasques, leur « glaçage » comme par l'effet d'une fine poussière de suie dont on les aurait poudrées.

Il faudrait le vocabulaire approprié et le don descriptif de l'auteur de la *Cathédrale*, M. Joris-Karl Huysmans, pour exprimer, dans sa quintessence, le charme et l'intérêt que l'ingéniosité du peintre a su communiquer à ces simples accessoires de toilette, aux aspects à la fois fatigués et rajeunis, meurtris et ravivés.

Autre particularité à noter : l'ondulé et le lustré de certaines chevelures blondes ; vraies perruques qui, comme chez Crivelli ou Antonello, semblent sorties des mains d'un maître de l'art capillaire qui les eût, avec amour, ointes d'une huile subtile, et caressées d'un peigne délicat. Le moelleux des barbes, et surtout la consistance ouateuse de certaines fourrures au poil dense et court, étaient encore à remarquer dans cette comparaison, ainsi que les veloutés et les satinés des étoffes noires et cramoisies.

Je me borne ici à ces indications, en attendant une autre occasion de poursuivre plus loin ce travail. Quant aux différences, elles tenaient en grande partie à celles mêmes des genres traités, avec quelque chose de plus rude et de plus gauche dans le triptyque d'Oultremont. Là, il semblait que l'auteur eût été gêné par un programme imposé et par la complexité de la composition. Dans les données plus restreintes du musée de Bruxelles, son talent se manifestait d'une façon plus dégagée, plus achevée, avec une liberté, une maturité annonçant la maîtrise définitive, la possession entière de sa nature propre, conquise par la suite d'efforts nécessaire pour mettre en harmonie le sentiment original et les moyens d'expression.

Mais il suffisait de bien regarder, et de comparer à ses congénères l'admirable portrait du donateur dans le triptyque, pour être édifié sur la parité du talent qui avait fait vivre, à des époques

vraisemblablement assez distantes, ces figures d'une gravité inoubliable.

Cette « gravité » — ici je rappelle les considérations de mon début — me ramenait à Haarlem et à son école, et m'obligeait à délimiter avec une précision plus grande le champ des suppositions permises. Je relus Karel van Mander. Ce qu'il nous raconte de Jan Mostaert, peintre de Haarlem, me retint avec quelque insistance. A si peu d'éléments positifs que se réduisent souvent les périodes complaisamment tournées de cet historien bel esprit, il y avait là des éléments précieux, surtout pour la reconstitution d'un milieu et d'une psychologie. Les notes, toujours suggestives, de M. Henri Hymans, venaient parfois suppléer aux lacunes d'une façon fort utile. L'ensemble de la physionomie donnée me sembla, dès lors, pouvoir concorder dans ses grands traits avec l'idée qu'on peut se faire de l'auteur des peintures dont j'ai parlé.

En effet, d'après le triptyque d'Oultremont, que peut-on se figurer de cet auteur ? Tout au moins est-il licite de l'entrevoir, sinon comme un mondain accompli et professionnel, en tous cas comme apparenté aux mondains et gens de qualité de son temps, très versé parmi les « maîtres des élégances », le *gratin* de l'époque. Fort attentif aux modes pittoresques, curieux de beaux ajustements masculins et quelquefois féminins, apportant, à en reproduire au vif la coupe savante, la matière précieuse et nuancée, une ambition singulière, un intime plaisir et comme une secrète sensualité, il fréquente surtout les seigneurs, les hauts dignitaires laïques et ecclésiastiques, docteurs et chanoines, avec leur suite de pages et d'écuyers, leur « maison » militaire et civile, et aussi les fournisseurs attitrés de leur garde-robe et de leur apparat, de leur *trésor* de toilette et de table : drapiers, bijoutiers et orfèvres, tailleurs, chapeliers et bottiers, gantiers, pelletiers et fourreurs. On se le représente portant lui-même avec aisance, dignité, et la nuance voulue étant observée, des costumes du même genre. C'est, avec cela, un cerveau bien fait, observateur du fond comme de la forme. Intelligence naturellement, largement ouverte à l'extraordinaire mouvement d'idées de son temps et de son milieu, sa conversation, son commerce, devaient être fort prisés et recherchés. Le tour original et vigoureux de son esprit pouvait devenir mordant. Sa causticité ne devait pas reculer devant l'emploi d'un mot un peu vif, et même cru, s'il était le mot juste, expressif.

Dans les panneaux de Bruxelles, nous le retrouvons, cultivé jus-

qu'au raffinement, développant ses rares aptitudes comme perspectiviste de l'architecture et du plein air, devenu paysagiste délicat et imaginatif, dessinateur consommé de bêtes de luxe et de vénerie rares ou décoratives : macaques ou levrettes, grues à aigrette et paons mâles ou femelles, faucons hobereaux ou étalons de prix, chiens de chasse ou genêts d'Espagne. Il a gagné, dans l'art de la composition, une souplesse et une belle recherche de simplicité qui lui manquaient naguère. Le voici passé maître, peintre qualifié des gens de haut parage. C'est une manière d'Andrea Solario néerlandais, qui n'eût pas fait la *Vierge au coussin vert*, mais assurément supérieur, dans le portrait, comme subtilité aiguisée et distinction suprême.

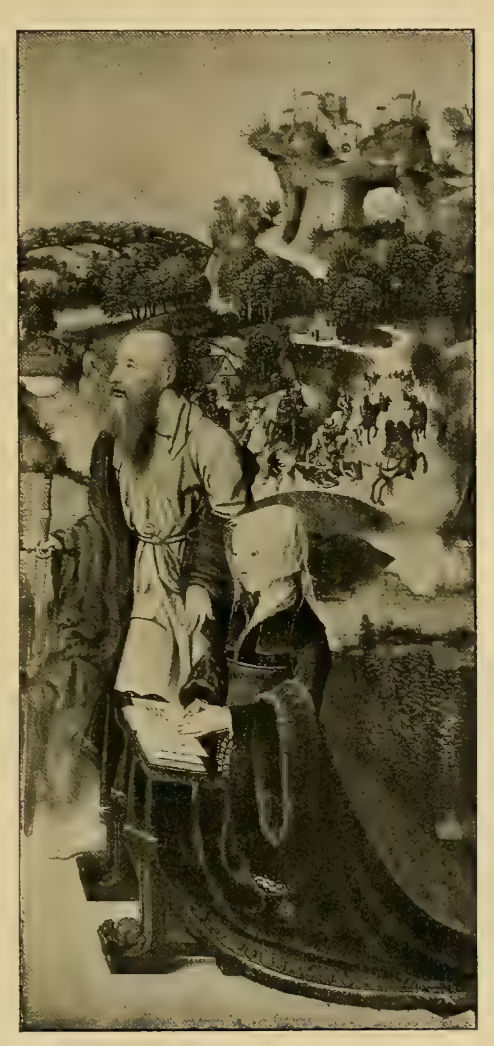


LE DONATEUR ET SAINT PIERRE

Volet de triptyque (Musée de Bruxelles).

Eh bien ! que nous dit van Mander de Jan Mostaert? D'abord, — point capital, — *qu'il était de Haarlem*. Il compare cette ville, comme centre artistique, à Sicyone dans l'ancienne Grèce, à Florence et Rome en Italie ; et il ajoute « qu'elle a eu *de tout temps* le privilège de donner le jour à un nombre *extraordinaire* de génies *éminents* dans la peinture ». Quels furent donc, parmi ces peintres qui firent de temps immémorial la gloire de Haarlem et de cette partie, maintenant hollandaise, des Pays-Bas, les prédécesseurs de Jan Mostaert, homme du XVIe siècle par l'esprit et le caractère, bien que son activité ait dû débuter à la

fin du xve? Nous connaissons quelques-uns de ces prédécesseurs, chefs d'école demeurés fidèles au sol paternel, ou disciples allant porter et propager en pays voisin, avec leurs qualités natives, des talents déjà formés. C'est, en tête, l'émule hollandais de Jan van Eyck, le grand paysagiste Albert van Ouwater, né tout près de Haarlem, comme son nom l'indique, et plus fameux encore que bien connu. Un précieux tableau du musée de Berlin (*Résurrection de Lazare*, n° 532 A) nous renseigne déjà, en grande partie, sur la tendance de son talent et la nature de son style dans la figure. Quant à ses paysages, qui ont fait sa gloire, nous en sommes réduits, pour l'instant, à les imaginer d'après ceux de ses concitoyens, plus ou moins contemporains, qui furent soit ses élèves directs, soit ses disciples d'esprit, imitateurs immédiats ou jeunes rivaux. Parmi ces collaborateurs et héritiers, trois surtout sont connus, et méritent grandement de l'être, diversement éminents d'ailleurs. Le plus doué de génie, manifestement aimé des dieux, puisqu'il vécut peu, ne quitta pas le sol natal : c'est Gérard de Haarlem (ou Geertgen van Sint Jans, « le petit Gérard du couvent de Saint-Jean »), qui dépassa son maître, ainsi qu'en témoigne l'admirable, la touchante *Déposition de Croix* du musée de Vienne (n° 645), où le paysage vraiment merveilleux nous donne bien l'idée la plus haute possible et de la manière d'Albert van



LA DONATRICE ET SAINT PAUL

Volet de triptyque (Musée de Bruxelles).

Ouwater et du génie lumineux et captivant de Gérard de Saint-Jean, son disciple chéri. Grâce au n° 644 de la même galerie impériale (*Julien l'Apostat faisant brûler les reliques de saint Jean-Baptiste*), nous pouvons de même concevoir une idée, moins conjecturale et tout aussi haute, des rapports également étroits qui unissaient le maître et l'élève — ce dernier supérieur encore sur ce point — en ce qui concerne la figure humaine. Il y a là d'étonnants portraits, qu'on sent bien dérivés d'Ouwater, et développés d'après les personnages de la *Résurrection de Lazare*. La filiation est frappante, surprenante l'évolution vers une perfection idéale. Quelle mélancolie nous cause l'apparition fugitive, quelle amertume nous laisse la disparition prématurée de pareils artistes deux fois touchés du doigt divin, tel Masaccio, tel Giorgione!

Je passe plus rapidement sur Gérard David, né à Ouwater, comme Albert, et sur Dirck Bouts, né à Haarlem comme Gérard de Saint-Jean. Tous deux honorent grandement l'école de Haarlem. Moins merveilleusement et universellement doués que leur jeune compatriote et condisciple probable, ils quittèrent la cité de leur apprentissage, ils sortirent du cercle d'action d'Albert van Ouwater, dès qu'ils eurent obtenu une maîtrise suffisante et les diplômes nécessaires pour exercer ailleurs leur art. Haarlem était trop riche en peintres, et Gérard de Saint-Jean trop difficile à égaler. C'est ainsi qu'au début du siècle suivant Bastiano Luciani, le futur titulaire de l'office du Plomb papal, quitta pour Rome la Venise de Giorgione et du Titien... Quant aux rapports de Dirck Bouts et de Gérard David entre eux — comme avec le chef de l'école natale, — ils sont évidents, aussi bien pour la figure que pour le paysage. Je regrette que ce ne soit pas ici le lieu d'en poursuivre l'étude de plus près. Je me contente de dire qu'une fois hors de chez eux, ce fut dans le paysage notamment qu'éclata et fut justement reconnue la supériorité d'éducation de ces deux maîtres. De ce fait, ils vinrent donner un exemple salutaire aux artistes de Louvain et de Bruges, dont les paysages un peu anémiés et enfantins de miniaturistes avaient besoin de se retremper dans la sève de la vivante nature. Selon cet ordre d'idées, Gérard David surtout n'eut pas de peine à conquérir une légitime réputation ; il eut vite fait d'ajouter au noble héritage de Memling un grand et nouvel élément d'intérêt. Ainsi les élèves de Verrocchio vinrent compléter ce qui manquait à Botticelli.

J'ai hâte maintenant d'arriver au point sur lequel je désire fixer

l'attention. Ce point, c'est — en dehors et à côté de divergences essentielles — la grande affinité qui relie à Gérard de Saint-Jean, et par lui au chef de l'école de Haarlem, le maître du triptyque d'Oultremont et des trois panneaux de Bruxelles. La comparaison du triptyque avec les deux tableaux de Vienne cités plus haut, toute désavantageuse qu'elle soit assurément pour l'artiste postérieur, est en tout cas fort édifiante pour montrer à quel point il était préoccupé, hanté du souvenir de son jeune prédécesseur, et pour mettre en évidence ce que tous les deux devaient au chef de l'école. Je demande, faute de place, à être dispensé pour aujourd'hui de m'étendre là-dessus et d'entrer dans le détail. Du reste, si sur ce point on veut bien m'accorder un crédit provisoire, je crois qu'un regard attentif donné aux reproductions du triptyque et aux photographies des deux belles œuvres de Gérard de Haarlem (surtout de la *Déposition*, plus avancée comme style), suffira pour éclairer cette partie de mes déductions, et tenir lieu d'une démonstration en règle.

Nous tenons donc les deux extrémités d'une chaîne dont nous possédons les principaux anneaux. Historiquement parlant, s'il s'agit de reconstituer à l'aide des seuls documents écrits l'école de Haarlem des XVe et XVIe siècles, nous avons en gros : comme point de départ, Albert van Ouwater ; comme aboutissement, Jan Mostaert, et, dans l'intervalle, une suite chronologique qui s'échelonne à peu près ainsi : Dirck Bouts, Gérard de Saint-Jean, Gérard David. Si, fermant un moment les yeux aux documents transmis, on consent et on s'efforce à ne voir les choses qu'au point de vue des documents purement artistiques, des œuvres d'art en un mot, on constate, d'une part, que le maître inconnu d'Oultremont tient par tous les bouts, s'il se peut dire, à toute la primitive école de Haarlem, et que ses œuvres connues représentent excellemment le terme nécessaire, l'épanouissement naturel de l'évolution à peu près séculaire de cette école. Si, d'autre part, nous revenons à la première donnée fournie par van Mander, à savoir que Jan Mostaert naquit à Haarlem, dont les édifices civils et religieux, selon son propre témoignage, étaient pleins d'œuvres des maîtres précédents, et que ledit Mostaert fit son apprentissage de peintre chez un artiste de Haarlem ayant sans doute connu quelqu'un de ces maîtres personnellement, nous pouvons déjà indiquer par une déduction plausible — bien que partielle et n'acquérant sa valeur que jointe à d'autres qui suivent — la conclusion définitive vers laquelle nous nous dirigeons, et qui sera constituée par le groupement, le faisceau des concordances par-

tielles : c'est que le maître d'Oultremont et Jan Mostaert ne font qu'un.

Mais notre historien va nous fournir matière à des raisonnements moins abstraits. Il nous dit que Jan Mostaert était issu *de noble lignage*. Il s'étend avec quelque complaisance — n'oublions pas que van Mander était gentilhomme lui-même, et qu'il fit un long séjour à Haarlem — sur les hauts faits de guerre d'un ancêtre de notre Mostaert : hauts faits qui valurent à l'ancêtre son nom, un sobriquet, et, de la part de ses princes, la faveur de l'anoblissement, consacré par des armes parlantes. A la suite du paragraphe traitant ce sujet, van Mander ajoute : « Jean Mostaert n'était pas seulement bon peintre, mais un homme de manières distinguées, d'un commerce agréable ; beau, élégant et courtois, il fut tenu en haute estime *par les grands comme par les petits*. Grâce à ces qualités nombreuses, il devint le peintre de Madame Marguerite, sœur du comte Philippe... Bien vu, suivant la cour dans ses diverses résidences, il garda son emploi pendant dix-huit années, produisant un grand nombre d'œuvres, faisant les portraits des seigneurs et des dames en maître qu'il était, et saisissant la ressemblance d'une façon si extraordinaire, qu'on eût dit que les personnages peints par lui vivaient. »

Ceci nous explique bien des choses. Voici un peintre qui, ayant à représenter diverses scènes de la Passion, les peuple, les bourre, on peut le dire, de portraits d'hommes et de femmes — les hommes en majorité. En effet, dans le triptyque d'Oultremont, en dehors de la saisissante figure du donateur, tous les personnages des premiers plans, sauf le Christ, sont bien la représentation voulue d'êtres réels et contemporains de l'artiste. Même les deux patrons, ou plutôt les saints protecteurs, debout derrière ce donateur agenouillé, saint Bavon[1] et sainte Catherine[2], sont encore des portraits seigneuriaux. C'est plus fort que lui : l'artiste revient toujours à sa nature première,

1. Saint Bavon, notons-le en passant, était patron de Haarlem... En 1500, le chapitre de Saint-Bavon de Haarlem commanda à Mostaert un triptyque avec un certain nombre de scènes de la vie de ce saint, qui fut d'abord un grand seigneur, menant grand train de vie luxueuse et dissolue. Merveilleux sujet pour notre maître ! et correspondant mieux à son génie profane que celui du triptyque d'Oultremont, qui doit être, sinon de la même époque, du moins de la même période d'activité ; période de jeunesse encore inexpérimentée, débordante, pressée de tout dire à la fois.

2. Ces désignations sont de M. Jules Helbig, auteur de l'article de la *Revue de l'Art Chrétien* déjà cité : *Un triptyque du XVIe siècle*.

à son don propre, qui le pousse au portrait, et au portrait des gens de qualité. Car ce sont eux qui prédominent dans chaque partie de l'œuvre, par leur caractère, leur costume, et la place qu'ils occupent. Ils sont là, avec leur escorte de pages, de varlets, de gens d'armes, vêtus de fourrures complaisamment diversifiées, coiffés et gantés avec recherche, drapés dans des ajustements très étudiés, porteurs de cuirasses et de morions ciselés habilement, de pertuisanes et de hallebardes sorties de chez le bon faiseur. Parmi ces *grands*, remarquez celui qui se trouve reproduit dans trois des cinq scènes, reconnaissable à son camail d'hermine, à son profil de médaille[1], à son serre-tête. Ce haut dignitaire, chargé d'une austère magistrature, dressant sa taille élevée et sa sérénité pensive au-dessus de l'entassement shakespearien de la foule, n'a-t-il pas un air de famille avec le grave personnage représenté dans le portrait n° 108^A de Bruxelles? Et, puisque nous voici en train de comparer, poursuivons : dans le volet de *Saint Pierre*, n° 107 du même musée, retrouvons-lui un autre parent, singulièrement proche, en la personne de ce dignitaire coiffé aussi d'un serre-tête, au profil détaché par la hampe coupant en deux sa figure, laquelle apparaît derrière l'épaule de saint Pierre auquel il tourne le dos, tandis qu'il porte sa main droite devant ses yeux, pour amortir l'éclat trop vif d'une éblouissante apparition, d'ailleurs absente. Et, dans le même volet du saint Pierre, le petit page tout à gauche, cambré et l'épée sur l'épaule, n'est-il pas le jeune frère plus coquet des deux pages, armés d'arquebuses ou d'arbalètes, qu'on voit dans l'une des compositions intérieures — celle de droite — du triptyque d'Oultremont? — Le héraut d'armes de l'*Ecce homo*, et celui du portrait, avec sa dalmatique timbrée au dos de la double aigle impériale[2], ne sont-ils pas quelque peu cousins?

Je pourrais encore signaler des ressemblances : je m'arrête là, pour examiner de nouveau le genre de vie de Mostaert. Ce gentilhomme-artiste, et qui n'était pas un *amateur*, je vous prie de le

1. Il est de face, dans la moitié gauche de la composition extérieure. Les deux profils de l'intérieur sont tournés vers la gauche. Le personnage de Bruxelles (108^A) est de trois quarts à gauche.

2. Le même emblême héraldique, *spécial à la maison d'Autriche*, timbre la poitrine d'un personnage couronné, au second plan du panneau 107 de Bruxelles. Et vous le retrouverez dans le triptyque d'Oultremont (*Ecce homo*) : au-dessus de la tête du Christ, dans un encorbellement, s'encadre un écusson porteur de la double aigle impériale, aux ailes éployées.

croire, apparaît comme une sorte d'épreuve de Shakespeare avant la lettre. Précédant d'une génération l'acteur-dramaturge de la cour d'Élisabeth, ses manières, ses fréquentations, le plaçaient sur un pied de familiarité, parfois même d'intimité, avec l'aristocratie de son temps; l'étendue et la puissance de son esprit cultivé, aussi bien que les exigences professionnelles de son art, le mettaient à l'aise — van Mander nous l'a appris — aussi bien *avec les petits* qu'avec les grands. Il avait ainsi accès auprès des pourvoyeurs ordinaires du luxe princier; sans doute, il leur fournit plus d'une fois les dessins de ces accoutrements, de ces coiffures et chaussures, de ces livrées et équipements, accessoires de tout genre, si voulus, si spéciaux, si personnels, on peut dire. ., jusqu'à ces gants que nous retrouvons, dans le triptyque d'Oultremont, non seulement aux mains fines et délicates de la sainte Catherine, mais encore aux lourdes et rudes pattes du bourreau qui, à l'autre extrémité extérieure, s'apprête à cingler de sa grosse corde nouée la victime auguste[1]. Tout indique aussi une collaboration de ce genre avec les orfèvres, les armuriers, les sculpteurs de meubles, les architectes de son entourage. En revanche et en échange, il devait trouver chez eux, à sa disposition, des *modèles* de toute espèce : natures mortes chez les ouvriers de luxe; bêtes rares et chevaux de race chez les grands maîtres de la vénerie et de l'oisellerie, de la ménagerie et des écuries; modèles humains partout, et jusque dans les corps de garde des châteaux.

C'est ici le lieu de remarquer les personnages grotesques ou repoussants, de basse extraction ou d'aspect vil, qui figurent — en minorité, il est vrai — dans toutes les scènes du triptyque d'Oultremont, tel le bourreau que je viens de citer; leur présence ne concorde-t-elle pas, d'une façon frappante, avec ce passage de van Mander, parlant de Mostaert : « Chez son petit-fils, écoutète à Haarlem, il y a d'abord un assez grand morceau en hauteur, un *Ecce homo*. Dans cette œuvre sont introduits plusieurs portraits, exécutés de mémoire et d'après nature, entre autres un sergent du nom de Pierre Muys, qui était bien connu dans ce temps-là pour sa figure grotesque et sa tête couverte d'emplâtres. C'est lui qui tient le

1. Dans les portraits hors de la Belgique, cités par moi dans une notice de la *Chronique des Arts* (n° du 4 février 1899, note de la p. 47 : « Trois portraits de la même main, etc. »), seul le personnage de celui du Louvre est ganté des deux mains — le pouce de la droite seul à nu — et tout à fait dans la donnée ci-dessus. Ce portrait sera reproduit ici pour la première fois, dans la seconde partie de cette étude.

Christ » ? On ne peut s'empêcher de penser, en lisant cette citation, qu'il y avait là comme le développement et le perfectionnement des deux scènes qui forment les faces intérieures des volets de notre triptyque.

Ce que j'ai dit plus haut de la recherche singulière des habillements dans le maître d'Oultremont ne trouve-t-il pas l'occasion de s'appliquer exactement à ces autres citations de van Mander, au sujet de Mostaert : après nous avoir signalé de sa main « *un* portrait de la comtesse Jacqueline et de son époux, le seigneur de Borselen, très bien peints et *curieusement accoutrés* à l'ancienne mode », il ajoute plus loin : « Chez M. Florent Schoterbosch, conseiller à La Haye, on voit Abraham, Sara, Agar et Ismaël... *si parfaitement costumés à l'ancienne mode*, qu'on dirait, à les voir, qu'au temps des patriarches les gens allaient ainsi vêtus. »

CAMILLE BENOIT

(*La suite prochainement.*)

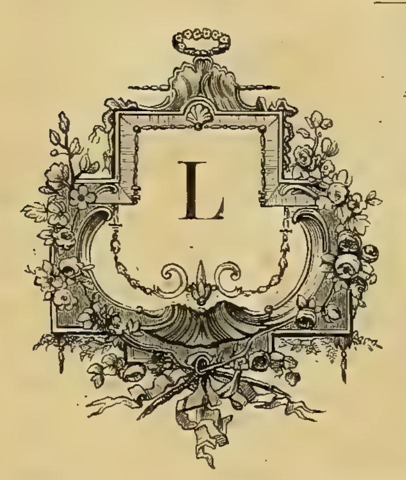




JEAN-FRANÇOIS DE TROY

ET

SA RIVALITÉ AVEC FRANÇOIS LE MOINE



La rivalité de Jean-François de Troy avec François Le Moine est un incident qui fait époque dans les premières années du XVIII[e] siècle et qui mérite quelque attention, ne serait-ce qu'au point de vue de l'influence qu'il eut, à un moment critique, sur le développement de l'école française. Le Moine, de huit ans plus jeune que de Troy, avait passé avec Lancret par les ateliers de l'Académie et sympathisait dans une certaine mesure avec les tendances qui se faisaient alors jour parmi ses propres élèves. Cependant, dans son œuvre principale, la décoration du Salon de la Paix, il se contenta des types conventionnels, tout en prouvant, par la gamme de son coloris, qu'il se rendait parfaitement compte de la réaction qui allait éclater contre l'école de Le Brun.

Prudent en sa conduite et d'une ambition toujours en éveil, Le Moine était serré de près par de Troy[1], rival mieux doué que lui par la nature et soutenu par le « premier peintre » Coypel ; c'est de de Troy

1. 1680-1752. Reçu le 28 juillet 1708; adjoint à professeur le 24 juillet 1716; professeur le 30 décembre 1719; directeur de l'Académie de France à Rome, en 1738; prince de l'Académie de Saint-Luc, en 1743.



J. F. de Troy pinx. — de Los Rios sc.

La Surprise

(Collection Jones au South-Kensington, Londres)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Paul Moglia

que Rigaud avait pu dire que, si sa capacité de travail avait égalé son génie, l'art de la peinture n'aurait jamais connu de plus grand représentant. Il était de bonne souche, fils de ce François de Troy dont les portraits n'étaient pas à dédaigner, quand bien même ils ne méritaient pas l'admiration exagérée de Mariette, qui affirmait en avoir vu plusieurs « dignes d'entrer en parallèle avec les ouvrages les plus fameux de van Dyck et du Titien ». Étroitement lié avec Rigaud et Largillière, François de Troy n'approuvait pas les irrégularités dont fut semée la carrière de son brillant fils et qui réduisaient de temps à autre celui-ci à d'étranges expédients, tels que ceux dont fut agrémenté son voyage en Italie[1]. En vain de Troy père coupa les vivres à de Troy fils : celui-ci vécut à Pise aux dépens d'un « honnête gentilhomme », qui pourvoyait à tous ses besoins, pour l'étude comme pour les plaisirs, pendant que de Troy faisait la cour à la signora Joanna, la jeune femme d'un vieux juge, « qui le laissoit paisiblement jouir d'un bien auquel l'âge l'avoit contraint de renoncer[2] ». Après son retour à Paris, « ami des amis du plaisir, de quelque état qu'ils fussent », réputé comme un beau joueur dans la maison même de Samuel Bernard[3], de Troy profita de l'occasion pour échafauder des intrigues contre Le Moine et s'engager lui-même, sous prétexte de leçons de dessin, dans un riche mariage avec Mlle Trouit-Deslandes, de moitié plus jeune que lui : « La jeune Deslandes se trouva heureuse d'épouser un homme qui avoit le double de son âge, dont elle faisoit la fortune et qui ne lui présageoit pas une fidélité bien exacte. Elle fut néanmoins assez heureuse les premières années et maîtresse paisible pendant les dernières[4]. »

Soucieux de se procurer de l'argent, afin de pourvoir aux larges dépenses qu'il faisait pour son habillement et son train de vie, de Troy fut attiré dans le courant que suivaient alors gaiement les peintres des *Fêtes galantes* et, stimulé par l'exemple de la popularité de Lancret, se mit à peindre, en imitation du style de celui-ci, une série de petits tableaux qui, bien souvent, offrent la plus grande

1. De Troy échoua au concours pour le grand prix de Rome et partit pour l'Italie aux frais de son père.

2. *Mémoires inédits des membres de l'Académie Royale,* t. II, p. 257. « Il étoit âgé de vingt-sept ans lorsqu'il revint d'Italie à Paris. Il y avoit fait un long séjour et s'y étoit fort réjoui, deux choses qui déplurent fort à son père. » (Mariette.)

3. En 1728, de Troy décora un appartement dans l'hôtel de Samuel Bernard.

4. *Mém. inéd.*, t. II, p. 262.

ressemblance d'exécution avec les originaux. L'un des meilleurs ouvrages de ce genre est le fameux *Déjeûner d'huîtres* de Chantilly, que de Troy exécuta pour le roi, et qui justifie, par la fermeté de la touche et ses énergiques accents, la malicieuse observation de Mariette, d'après laquelle de Troy travaillait avec plus de conscience à des bagatelles qu'il n'en apportait dans ses grandes compositions. *La Conversation galante* [1], à Sans-Souci, où il a représenté un groupe enjoué d'hommes et de femmes élégantes s'abandonnant au flirt sur les degrés d'une terrasse, révèle, comme *Le Déjeûner d'huîtres*, la main d'un maître rompu à l'étude des scènes de la vie familière, une main rendue plus habile, et non énervée par le sentiment ou la grâce artificielle dont quelques-uns des imitateurs de Watteau ont réussi à parer leurs ouvrages. Une autre charmante composition du même style nous est offerte par *La Surprise*, dont le sujet est un couple amoureux qui se sépare au signal de la soubrette faisant le guet. Lorsque cette toile parvint au musée de South Kensington, elle portait, dans l'angle gauche, la signature manifestement fausse de Watteau, qui disparut sous le frottement d'une éponge et d'un peu d'alcool, tandis que la signature du véritable auteur et la date se lisaient nettement peintes sur les pierres de la fontaine[2].

Le sujet rappelle ce mot d'un de ses biographes, le chevalier de Valory : « L'habitude de vivre avec des femmes décentes, quoique sensibles, influait sur ses tableaux », et l'exécution nous rappelle que le même critique disait aussi que « l'imitation juste de la nature était son talent particulier ». Le linge, les étoffes, les broderies sont traités avec une précision qui, non moins que la délicatesse du modelé dans les chairs et le caractère expressif des têtes et des mains des deux principaux personnages, montre quel fonds d'étude de Troy possédait réellement. Un double intérêt s'attache à ce tableau, car de Troy l'exécuta immédiatement après sa dramatique composition de *La Peste de Marseille*[3], bien connue par l'admirable gravure qu'en fit Thomassin, en 1727. Cet ouvrage, que de Troy exé-

1. Ce tableau a été reproduit par Braun et gravé sous le titre : *Die Liebes-erklærung* (p. 48 et 59), dans le livre du Dr Seidel : *Friedrich der Grosse und die franzœsiche Malerei seiner Zeit*. Il est signé et daté : *De Troy*, 1731.

2. I DE TROY. 1723.

3. Musée de Marseille. Voir *Le Château Borély*, par Léon Lagrange, article dans lequel a été donnée la gravure de ce tableau (*Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. VI, p. 157 et 158).



TOILLETTE POUR LE BAL.

Tiré du Cabinet de Monsieur Trousteau, Capitaine des Gardes de la Ville.

A Paris chez l'Auteur rue St Jacques vis a vis celle des Mathurins

cuta en 1722, l'année même où la mort d'Antoine Coypel laissa vacant le poste convoité de premier peintre et fit voir à Le Moine que son rival, qui se réclamait volontiers de maîtres comme Rubens et Véronèse[1], pouvait, à l'occasion, profiter de leurs enseignements. En effet, l'énergie et la noblesse de style dont de Troy fait preuve dans cet ouvrage considérable, qui peut aller de pair avec son *Premier Chapitre du Saint-Esprit*, justifient l'estime que ne lui marchandait pas Rigaud, et, mieux que les portraits de son père, lui vaudraient d'être mis en parallèle avec van Dyck. L'exécution par Le Moine du plafond du chœur de Saint-Thomas-d'Aquin, jadis maison de noviciat des Jacobins, fut la réponse à ce cartel, et la lutte pour la maîtrise commença entre les deux hommes.

Le concours royal de 1727, qu'il ait été inspiré par les amis de Le Moine ou par les partisans de de Troy, eut pour résultat de les placer en antagonisme direct. Il paraît qu'on s'attendait au triomphe de Le Moine et à un triomphe assez décidé pour qu'il ne subsistât dans l'esprit public aucun doute que Le Moine seul ne fût digne d'hériter des honneurs conférés, après la mort de Coypel, au vieux Louis de Boullongne. La compétition devait donc être décisive, et Le Moine jouissait d'une telle popularité qu'il l'aurait sans doute emporté, si de Troy n'eût exercé ses talents dans l'intrigue[2]. « La faveur vint à son secours et lui fit (malgré la médiocrité de son tableau), partager le prix avec François Le Moine[3]. »

Au musée de Nancy, non loin de *La Continence de Scipion*, par Le Moine, on voit maintenant l'œuvre rivale, *Le Repos de Diane*, par Jean-François de Troy, et quand nous regardons aujourd'hui ces deux ouvrages, il semble difficile de réaliser toute l'âpreté des furieux débats qui s'engagèrent au sujet de leurs mérites respectifs. Le de Troy est d'un coloris plein de grâce, mais le dessin est négligé, et l'ensemble d'une exécution sans intérêt; au contraire, l'œuvre de Le Moine, qu'on disait dépourvu de la célérité de son rival, nous retient par certains mérites, minces, il est vrai, mais plaisants, grâce

1. Caffieri, *Supplément à la vie*, etc. — *Mém. inéd.*, t. II, p. 281.

2. De Troy peignit cette année sa *Suzanne au bain* et sa *Bethsabée au bain* (musée de l'Ermitage), gravé par Laurent Cars. Il les répéta en 1742, à Rome, pour La Live de Jully, pour qui il exécutait en même temps *Loth et ses filles*. Comme ce dernier tableau est aussi à l'Ermitage, il est probable que les deux autres viennent de la même collection, auquel cas ce seraient des répliques peintes à Rome.

3. D'Argenville, *Vies des peintres*, t. IV, p. 367. — *Mém. inéd.*, t. II, p. 264 et 411.

à une certaine indépendance de touche assez attrayante et à la lueur de ce *rayon rose* dont il enrichit la palette de ses successeurs. L'explication du diapason auquel les sentiments montèrent des deux côtés est, comme on l'a insinué[1], tout entière dans le fait que ce concours, dont l'objet apparent était de « renouveler les arts », avait été secrètement organisé pour justifier la nomination de Le Moine au poste de premier peintre, en lui fournissant l'occasion de montrer sa supériorité sur ses confrères.

S'il en était ainsi, le plan fut en partie déjoué par l'influence des auxiliaires de de Troy; car, si Le Moine obtint éventuellement la distinction recherchée[2], non seulement la division du prix, à l'occasion de ce concours royal, trancha dans sa racine l'ambition qu'il nourrissait de suivre les traces de Le Brun et d'atteindre à la même suprématie, mais encore ce partage raviva la vigueur des attaques dirigées contre lui par la faction hostile de l'Académie, attaques auxquelles de Troy n'était pas étranger. Toute l'Académie en fut troublée, au point que ses membres commencèrent à se demander si les ouvrages de deux concurrents malheureux, Cazes et Noël Coypel, n'avaient pas très réellement mérité le prix. La position de Troy devint de plus en plus précaire. Enfin, comptant sur sa merveilleuse promptitude d'exécution, il eut recours à un expédient par lequel il s'attira le juste ressentiment de tous ses collègues, et qui fut d'abaisser ses prix au-dessous des leurs, pour obtenir des commandes aux Gobelins. « Cela fit beaucoup crier, remarque Mariette[3], mais M. de Troy n'en alla pas moins son train. » La série de son *Histoire d'Esther* était en main, aux Gobelins, peu après 1737[4], et, l'année suivante, nous trouvons la preuve, s'il en était besoin, de ce que raconte Mariette dans une lettre écrite à Orry par Charles Coypel : « Que ne m'est-il possible, monseigneur, écrit-il, de vous faire des

1. *Mém. inéd.*, t. II, p. 264.

2. Son immense travail du Salon de la Paix fut découvert le 26 septembre 1736. Le roi récompensa Le Moine en le nommant premier peintre à la place de Louis de Boullongne, mort en 1733.

3. Dans le *Classement des modèles des Gobelins*, fait par le jury des Arts et Manufactures, en 1794, nous voyons que quatre sujets de l'*Histoire d'Esther* et cinq de l'*Histoire de Jason et Médée*, tous par de Troy, furent rejetés « sous le rapport de l'art ». (Gerspach, *Manufacture Nationale des Gobelins*, p. 256.) Les cartons pour la série d'*Esther* figurèrent aux Salons de 1733, 1737, 1740 et 1742. Ceux de la série de *Jason et Médée* furent tous exposés en 1748.

4. Lettre de Oudry, 2 mai 1748. Lacordaire, *Notice historique*, etc., 3e édition, 1855, p. 79.

remerciements de l'ordonnance que je viens de recevoir pour le tableau de *La Destruction du palais d'Armide?...* J'aurais beau vous dire tout le mal que je pense de mes ouvrages, je ne vous persuaderais jamais qu'une ordonnance de 2.000 livres pût être regardée comme un paiement avantageux d'un tableau de 19 pieds de long, qui est l'ouvrage d'une année[1]. » Le prix d'une commande de ce genre avait été fixé à 3.000 livres ; mais, après l'offre que fit de Troy d'en accepter 2.000, tout le crédit dont Coypel jouissait, en même temps que Orry et son successeur de Tournehem, ne fut pas suffisant pour rétablir « à un taux convenable le prix des modèles pour la manufacture des Gobelins ».

De Troy s'imagina sans doute, à la mort de Le Moine, que son propre triomphe était assuré. En ce cas, son illusion devait être de courte durée. Le fameux Salon qui s'ouvrit, en août 1737[2], deux mois après, fit voir l'étendue et la puissance des nouvelles forces appliquées dans le domaine de l'art, forces qu'il était inutile de combattre, car elles étaient les forces de l'avenir. Sans espoir d'obtenir la situation prédominante qui seule aurait satisfait le sentiment qu'il avait de sa propre valeur, affranchi, par la mort de sa vieille mère, d'un lien solide qui le retenait à Paris, de Troy accepta sans hésiter l'offre qui lui fut faite, à la mort de Wleughel, du poste de directeur de l'École de France, à Rome, et disparut de la scène[3].

J'ai dit que de Troy possédait de plus grands dons naturels que Le Moine et je pense que si nous mettons l'un des meilleurs ouvrages de celui-ci, par exemple le *Louis XV donnant la paix à l'Europe*[4], en regard de la grande composition de de Troy représentant *La Peste de Marseille*, exécutée au temps où son ardeur et ses espérances étaient à leur comble, nous verrons combien cette dernière œuvre de de Troy, bien mieux que l'œuvre rivale, renferme de promesses de renaissance ; elle approche des vérités essentielles de la nature et de l'art. Le déroulement onduleux de cette belle composition, balancé en haut par le mouvement des nuages et se détachant d'autre part avec une étonnante simplicité sur une morne rangée de

1. Lacordaire, *Notice historique*, 1853, p. 89.

2. De Troy exposa à ce Salon non seulement son *Évanouissement d'Esther*, mais encore trois peintures de genre : un *Déshabillé de bal*, une *Petite liseuse* et une *Toilette pour le bal*.

3. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 25 janvier 1738. Voyez aussi la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XXII, p. 189, 283, 291.

4. Gravé avec talent par Laurent Cars.



RETOUR DU BAL

Tiré du Cabinet de Monsieur Prousteau, Capitaine des Gardes de la Ville

maisons vides, le long des quais, cette ligne, dis-je, est dominée et, pour ainsi dire, expliquée par la figure du cavalier qui en occupe le centre, — c'est de Rose, — car il s'avance comme la personnification de la vie même dans cette grande pompe de la mort.

Le geste simple, nullement théâtral, de cette figure centrale, paraît tout empreint de la superbe énergie humaine qui affronte les terreurs de l'invisible. Entre des mains plus faibles, un tel sujet aurait atteint les dernières limites de l'horrible; entre celles de de Troy, au contraire, le spectacle arrive à la grandeur, tant les éléments d'effroi de la scène sont changés en beautés. Un pareil tableau ne parle pas seulement d'hier, mais d'aujourd'hui et de demain, tandis que l'ouvrage de Le Moine, avec toutes ses qualités d'éclat et d'incontestable habileté, ne s'élève pas en esprit au-dessus de ce qui constitue l'intérêt de telle vignette allégorique de Cochin. En présence de ces deux œuvres, on ne peut s'empêcher de se demander si le développement de toute l'école de peinture du xviiie siècle, au moins en ce qui concerne les grands travaux décoratifs, n'aurait pas pris un caractère plus viril si de Troy, resté fidèle aux dons de ses magnifiques facultés, avait réussi à s'assurer la place à laquelle elles le désignaient.

La succession au poste de premier peintre resta ouverte pendant quelques années après son échec et son départ. Soudainement, en 1748, au grand désappointement de Natoire, dont la carrière n'avait pas rempli les brillantes promesses de ses premiers travaux à l'hôtel de Soubise, l'emploi fut accordé à Charles Coypel, premier peintre du duc d'Orléans. Son père, auquel Louis de Boullongne avait succédé comme premier peintre du roi, avait tenu préalablement un emploi du même genre dans la maison du Régent. La nomination du fils déjoua toutes les prévisions. Jean-François de Troy avait même proposé d'abandonner sa situation de Rome, abusé par l'espoir d'être certainement indemnisé, si sa démission était acceptée, par le don d'un logement au Louvre et par la nomination si longtemps convoitée, maintenant accordée à Coypel! Ses espérances ainsi déçues, de Troy aggrava ses maladresses en s'attirant l'inimitié de Marigny, qui visita Rome avec le titre de marquis de Vandières, pendant son directorat (1750), en compagnie de Soufflot, de Cochin et de l'abbé Le Blanc. De Troy n'était plus désormais abrité par cette épouse dont on disait qu'elle savait si bien pallier les torts de son mari et « lui conserver toujours cette dignité si essentielle à la place qu'il occupoit ». Les commérages disent que le jeune de Vandières témoi-



J. de Troy pinx. Héliog. Braun Clément & Cie

Le Déjeuner d'huîtres
(Musée Condé)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Ch. Wittmann

gna de son admiration pour une personne à laquelle de Troy lui-même voulait du bien et que de Troy ressentit le coup avec toute la fougue de ses soixante-dix ans.

Le tout-puissant neveu de Mme de Pompadour décida brusquement que de Troy, dont la mauvaise administration était devenue un sujet de scandale [1], recevrait la permission de retourner à Paris qu'il avait déjà sollicitée sans aucun désir de la recevoir [2]. De Troy essaya trop tard de regagner sa position ; sa défaite offrait une trop bonne occasion de se débarrasser de Natoire, lequel devenait ennuyeux à Paris et fut dépêché à Rome (septembre 1751), pour couper court à toute espèce de débats, pendant que de Troy flottait dans l'irrésolution. « Plus M. de Troy, dit Caffieri, qui était un témoin oculaire, avait de raison de surmonter sa passion, plus elle devint violente en lui ; il reçut la nouvelle qu'on avait nommé à sa place et qu'il falloit revenir en France, lorsqu'il n'était plus capable de faire aucun effort pour la vaincre [3]. » Natoire arriva en novembre 1751, et, le 21 du même mois, il écrivait à son ami Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du Roi : « Je vous diray sepandant que M. de Troy ait absolument occupé de son départ ; il a pansé laisser partir M. l'embassadeur sans partir luy-même ; hélas, il et beau à son âge daitre retenu par des beaux yeux, voilà un bonne hogure pour les directeurs de voir que lair leurs est si favorable dans ce pays sy [4]. »

Le duc de Nivernais, ambassadeur de France à Rome, avait lui-même, à ce moment, demandé l'autorisation de retourner à Paris. Une frégate avait été envoyée pour lui de Marseille, et de Troy reçut la permission de se joindre à la suite de l'ambassadeur. Jour par jour, Caffieri raconte les tourments endurés par le vieillard, qui se réjouit quand la frégate est retardée en chemin, par une série d'accidents imprévus, et tremble quand la nouvelle fatale de l'arrivée à bon port lui parvient au spectacle où il est assis avec sa maîtresse. Alors viennent huit jours d'angoisse, à l'approche du mercredi fixé pour le départ. Le mardi soir, de Troy se plaint d'un

1. Voyez Mariette, ainsi que le *Rapport* d'Abel Poisson à de Tournehem (1750) et les lettres de Mme de Pompadour.

2. « Pendant qu'il faisait tant d'instance à la cour pour revenir en France, il forma quelque liaison avec une dame romaine, jeune et pleine d'agrément. » Caffieri, *Mém. inéd.,* t. II, p. 285.

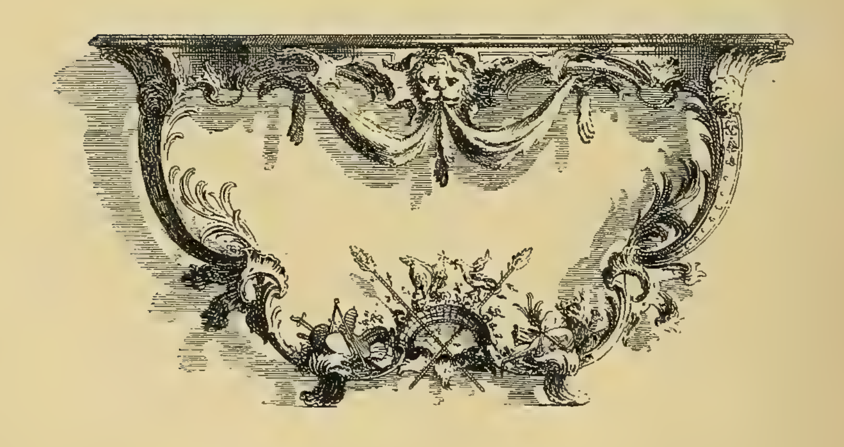
3. *Mém. inéd.*, t. II, p. 285.

4. Charles Natoire, *Correspondance,* etc., communiquée par M. Duchesne aîné et annotée par lui (Paul Mantz, *Archives de l'Art français*, t. II, p. 266).

rhume, mais cependant donne l'ordre de le réveiller de bon matin pour entendre la messe avant de partir. Le lendemain, il est aux portes de la mort. Au duc de Nivernais, qui voulait le rassurer, il répondit « qu'il sentait son mal et qu'il ne reverroit jamais sa patrie ». Cinq jours plus tard (24 janvier 1752), il était mort. « Voilà, dit Natoire, l'état de la vie qui donne matière à des lugubres réflections. Ainsy, la plus part des choses brillantes ont toujours à côté la masse dombre, frase de peinture. »

Que pourrions-nous ajouter, après ce commentaire de Natoire, en guise d'épitaphe? Rappelons-nous que nous devons à de Troy une des plus belles pages de l'art français. Disons-nous aussi que la nature, en douant magnifiquement le peintre, avait été moins complaisante envers l'homme, en sorte « qu'on doit attribuer les inégalités qui se rencontrent dans ses productions bien plus au genre de vie qu'il menait qu'à l'instabilité de son talent ».

EMILIA F. S. DILKE





LA FLORE SCULPTURALE DU MOYEN AGE

(PREMIER ARTICLE)



La flore dont nous voulons parler ici est bien celle de nos champs, de nos prés et de nos bois, celle, enfin, de la vieille Gaule, mais une flore de pierre, qui a poussé sur les chapiteaux de nos églises, de nos cathédrales, qui court en rinceaux dans les voussures de leurs portails, qui s'étend en forme de frise entre les étages de leurs grandes façades. Née avec l'architecture gothique dans la première moitié du XIIe siècle, et dans l'Ile-de-France, au moment où cette architecture se dégageait du roman, elle en a suivi les phases et la fortune, apparaissant avec elle, se transformant avec elle, déclinant et mourant avec elle. Aussi,

partout où s'élève un édifice gothique, on trouve cette flore pariétaire variée du grand art du moyen âge. *Nulle terre sans seigneur*, disaient les féodaux ; nulle église sans feuillages, auraient pu dire les constructeurs, et ils en mirent dans les humbles sanctuaires de village, comme dans les altières cathédrales, apportant dans toutes leurs compositions le même soin et la même conscience. Abandonnant l'acanthe, que les artistes romans avaient reçue de l'antiquité, et avec laquelle ces artistes avaient fait des chefs-d'œuvre, les sculpteurs gothiques prirent leurs modèles dans la flore indigène, et, avec nos feuilles françaises, créèrent à leur tour des merveilles. Mais n'anticipons pas, et, avant de les louer, entrons dans notre sujet, et voyons quelles furent les origines de notre flore sculpturale, quels principes présidèrent au travail qui nous la donna, et quelles furent ses divisions, ou, pour mieux dire, ses évolutions, depuis le jour où elle naquit jusqu'à celui qui la vit s'incliner, se faner et périr.

I

Au commencement du XII[e] siècle, alors que la feuille d'acanthe règne en souveraine dans les édifices romans, on voit poindre deux feuilles qui se mêlent timidement aux riches floraisons de la plante grecque. L'une est mince, légère, lancéolée, affectionne les bois, les lieux humides : c'est l'arum; l'autre est lourde, grasse, arrondie, se plaît à flotter sur les étangs : c'est le nénuphar. Puis elles se multiplient, gagnent du terrain, et, peu à peu, avec l'aide d'autres plantes, elles étouffent l'acanthe, qui disparaît au XIII[e] siècle. Dans cette marche progressive, l'arum est resté ce qu'il était, simple et délicat; mais, sous les ciseaux des premiers artistes gothiques, le nénuphar a pris des formes plus élégantes, et celui que nous voyons à Saint-Pierre-de-Montmartre, à Saint-Julien-le-Pauvre et à Notre-Dame de Paris n'est plus celui qui existe dans l'abside de Saint-Martin-des-Champs.

Pendant que l'arum et le nénuphar allaient ainsi, repoussant l'acanthe, d'autres végétaux apparaissaient : le plantain, qui borde les routes, qui semble heureux d'être foulé aux pieds ; la fougère, qui croît dans les forêts, qui recherche l'ombre et la fraîcheur ; la vigne, enfin, la grande amie des sculpteurs du moyen âge, qui mirent à l'interpréter toute la fécondité de leur génie et qui ne l'abandonnèrent jamais. Ici une question se pose pour l'observateur attentif. La vigne primordiale, c'est-à-dire telle qu'elle fut inter-

prêtée à l'origine par les artistes, ne serait-elle pas une transformation de cette acanthe qui avait régné ou dominé pendant tout le XIe siècle ? La question est piquante et mérite que l'on s'y arrête. Il existe à Saint-Martin-des-Champs et à Saint-Eusèbe d'Auxerre des motifs d'acanthe accompagnée de raisin, qui militent fortement en faveur de cette opinion. L'acanthe ressemble tellement à la vigne primordiale, que l'on est porté à croire que c'est déjà cette vigne qui apparaît sur les chapiteaux. La grappe est bien une grappe de raisin, ce n'est pas un autre fruit. Mais en dehors des motifs de Saint-Martin-des-Champs et de Saint-Eusèbe d'Auxerre, motifs qui,



VIGNE DU XIIIe SIÈCLE
(Cathédrale d'Amiens.)

certainement, doivent se retrouver ailleurs, un autre fait se révèle. Ce fait, c'est l'existence de deux acanthes. Nous voyons d'abord, sur les chapiteaux, une acanthe à lobes pointus, nervée en creux, qui est la véritable acanthe romane, issue de l'acanthe antique. Elle apparaît seule au XIe siècle. Puis vient, au XIIe siècle, une seconde acanthe, nervée en creux, comme la première, mais dont les lobes sont ronds, et qui, presque toujours, se trouve accompagnée de grappes de raisin. Or, il nous semble très probable que cette seconde acanthe est, en réalité, la première interprétation de vigne tentée par les gothiques. On voit cette acanthe dans la nef de Lisieux, dans celle de Senlis, et dans le transept sud de Soissons, pour ne citer que ces exemples. L'arum, le nénuphar, le plantain, la fougère et la vigne, sont donc les plantes primitives de la flore sculpturale du

moyen âge, dont nous allons étudier les principes et les divisions. Mais les principes étant les règles que créèrent les artistes gothiques pour la composition de leurs œuvres, et leur application déterminant précisément les divisions de la flore, il est nécessaire de présenter simultanément règles et divisions, pour éviter des retours qui nuiraient à la clarté de notre exposition.

Il est généralemont admis aujourd'hui, comme nous l'avons dit en commençant, que l'architecture gothique a pris naissance, au XIIe siècle, dans l'Ile-de-France, c'est-à-dire dans la région comprise entre la Seine, l'Oise, l'Aisne, la Marne, et à laquelle il convient d'ajouter l'étendue de terrain qui va de l'Oise à Beauvais. Dans ces derniers temps, la question des origines du gothique a été particulièrement étudiée par de savants archéologues, MM. Anthyme Saint-Paul, Robert de Lasteyrie, Gonse, Lefèvre-Pontalis et Camille Enlart. Remarquons que, dès 1862, Ernest Renan, parlant du pays dans lequel cette nouvelle manière de bâtir s'était d'abord manifestée, disait : « Ce fut sans contredit dans l'Ile-de-France et la région environnante, le Vexin, le Valois, le Beauvoisis, une partie de la Champagne, tout le bassin de l'Oise, dans la vraie France enfin, c'est-à-dire dans la région où la dynastie capétienne, cent cinquante ans auparavant, s'était constituée[1]. » Cette architecture essentiellement française se divise en trois périodes bien connues : le gothique primaire ou à lancette, le gothique secondaire ou rayonnant, et le gothique tertiaire ou flamboyant. Or, ce qui est remarquable, c'est que les principes et les divisions de la flore répondent à ces trois périodes. Avec le gothique primaire, qui va de la seconde moitié du XIIe siècle à la fin du XIIIe, embrassant, par conséquent, les origines sur lesquelles nous venons de jeter un premier coup d'œil, apparaît le principe de l'*interprétation*, lequel donne la première division de la flore ; avec le gothique secondaire, qui règne pendant le XIVe siècle, arrive le principe de l'*imitation*, par lequel on marque la deuxième division ; puis, avec le gothique tertiaire, qui est en honneur pendant tout le XVe siècle, surgit le principe de *transformation*, lequel en indique la troisième et dernière division. Ces modifications successives de la flore montrent le parfait accord qui existait entre les sculpteurs et les architectes du moyen âge. La sculpture suivait les évolutions de l'architecture, et ainsi se conservait l'unité de l'œuvre commune. Devant la grandeur de cette œuvre, les rivalités de métier

1. Renan, *L'Art du moyen âge et les causes de sa décadence*, dans les *Mélanges d'histoire et de voyages*, p. 217.

disparaissaient. D'ailleurs, du XIIe au XVe siècle, architectes, tailleurs de pierre, maçons, sculpteurs, ne formaient qu'une seule et même corporation, celle des *tailleurs de pierre*, à laquelle tous étaient fiers d'appartenir [1].

Le principe de l'interprétation donna dans son application la plupart des grands chefs-d'œuvre de l'ornementation sculpturale du moyen âge. Par qui et comment ce principe fut-il découvert? Nous l'ignorons. Son auteur, comme celui qui prit l'arc brisé pour en



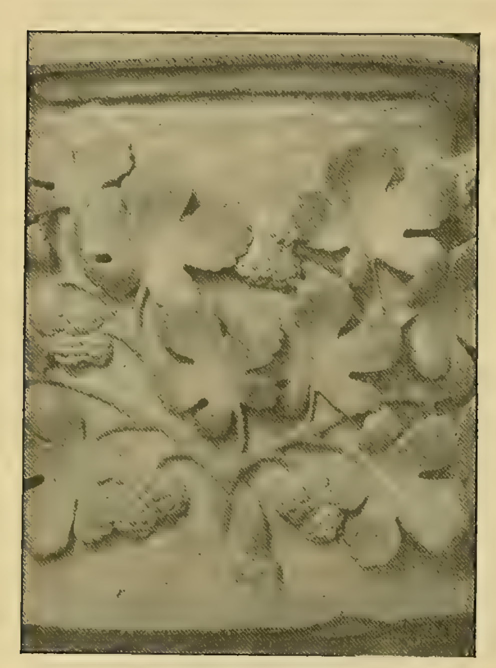
VIGNE DU XIIIe SIÈCLE

(Cathédrale d'Amiens.)

faire la base d'un nouveau système de construction, restera sans doute à jamais inconnu. Ils dorment dans quelque cimetière de campagne, à l'ombre d'un vieux clocher, si toutefois le temps, ce qui est peu probable, a respecté leurs os. Mais en quoi ce principe consistait-il? Le voici. L'artiste qui voulait composer un chapiteau s'en allait le matin dans les champs ou dans les bois, et cueillait les feuilles qui devaient lui servir de modèles pour sa composition. Il les prenait, le plus souvent, parmi les plantes les plus petites, mais qui se prêtaient le mieux à la décoration. Parfois, sur un même pied,

1. Boisserée, *Histoire et description de la cathédrale de Cologne*, p. 13.

il trouvait des feuilles aux contours différents. Son œil ne s'y trompait pas, et toujours il choisissait la plus élégante. De retour à l'atelier, il mettait dans un vase d'eau son petit bouquet, et alors commençait son travail. Il dessinait ses feuilles, leur conservant avec soin leurs principaux contours, leurs grandes échancrures lorsqu'elles en avaient, comme c'est le cas pour la vigne et le figuier, leurs principales nervures, leur modelé naturel et surtout leur mouvement ; mais tout en faisant ce dessin, il supprimait leurs petites dents et certaines parties peu importantes, qui pouvaient nuire à la netteté de l'ensemble. Il élargissait le pétiole, pour donner à ses feuilles une base plus forte, en harmonie avec les contours. Puis, il variait l'aspect de ces feuilles, les présentant tantôt de plat, tantôt de revers. Très fréquemment les lobes d'une même feuille étaient montrés en même temps d'une façon différente : tantôt le lobe du milieu était vu de plat, lorsque les lobes de côté étaient vus à l'envers ; tantôt c'était l'inverse. Enfin, la feuille principale de la composition se développait sur le milieu du chapiteau, entourée des feuilles secondaires, et se répétait dans les crochets des arums qui formaient les angles du chapiteau supportant le tailloir. Ce dessin terminé, l'artiste prenait son ciseau, sa masse, et taillait dans le bloc. Voilà ce en quoi consistait le principe de l'interprétation ; voilà son application. Il donnait aux végétaux qui entraient dans la composition d'un chapiteau, d'un rinceau ou d'une frise, une forme vraiment sculpturale, forme simple et pure, s'harmonisant avec les lignes de la nouvelle architecture, tout en conservant à ces végétaux, ainsi qu'il vient d'être dit, leur originalité, leurs caractères essentiels et distinctifs, caractères qui nous permettent aujourd'hui de les reconnaître. Aussi la période de l'interprétion fut-elle l'âge d'or de



RENONCULE DU XIIIe SIÈCLE
(Cathédrale de Reims.)

la flore gothique, qui, dans cette période, se présente à nos yeux avec une simplicité, une largeur et une noblesse incomparables.

Les plantes interprétées sont d'abord l'arum, le nénuphar, le plantain, la fougère et la vigne. Puis viennent successivement le trèfle, la renoncule, la chélidoine, l'ancolie, le chêne, le figuier, le lierre et le rosier. Ces plantes forment le fond de l'ornementation florale des XIIe, XIIIe et même XIVe siècles. Avec elles nous trouvons d'autres feuilles, que l'on peut appeler feuilles isolées, parce qu'elles apparaissent çà et là dans les monuments, à partir du milieu du XIIIe siècle, jusqu'à la fin du XIVe. Ces feuilles sont : la benoîte, la grande-berce, la bryone, le quinte-feuille, le pas-d'âne, la lampsane, l'argentine, la mauve, le liseron, le géranium des champs, l'ellébore noir, le cerfeuil sauvage, le châtaignier, le hêtre, l'aune, l'érable, le peuplier-tremble et le poirier. Avec ces feuilles que nous avons reconnues, il doit certainement en exister d'autres dans des monuments que nous n'avons pas étudiés, aussi bien dans les plus petits que dans les plus grands. Les merveilles dues au ciseau des artistes de la première période gothique seraient difficiles à énumérer, tant elles sont nombreuses. On les trouve dans les grandes cathédrales de Paris, de Reims, d'Amiens, de Rouen, de Beauvais, de Chartres et de Bourges; dans les cathédrales du nord : Senlis, Meaux, Noyon, Soissons, Laon, sans oublier Lisieux, la plus ancienne de la Normandie ; Sens, la plus ancienne de la Bourgogne, et l'église abbatiale de Saint-Denis, le premier édifice vraiment gothique qui ait été élevé par les constructeurs du XIIe siècle. Dans l'Ile-de-France, particulièrement, on rencontre un très grand nombre d'églises dont les chapiteaux, les rinceaux et les frises égalent en valeur artistique ceux des grandes cathédrales. Les chapiteaux de Saint-Leu d'Esserent peuvent sup-



ACANTHE DU XIIe SIÈCLE

(Église de Vézelay.)

porter la comparaison avec la sculpture de Notre-Dame de Paris; les chapiteaux de Mantes rappellent également ceux des grandes cathédrales. A Gonesse, à Beaumont-sur-Oise, à Champagne, à Taverny, on trouve des œuvres surprenantes. Il en est de même à Longjumeau, à Longpont, à Saint-Sulpice de Favière. A Chennevières même, petite église située sur le côteau qui domine la boucle de la Marne, il existe plusieurs chapiteaux qui ne sont pas au-dessous de ce qu'il est permis d'admirer dans les édifices de premier ordre. Nous avons dit souvent que l'Ile-de-France fut l'Attique de notre pays au moyen âge. C'est une vérité qu'on ne saurait trop répéter, car plus on étudie les monuments de cette région privilégiée, plus ils confirment dans cette pensée. Tout y est grand, tout y est noble comme composition, tout y est parfait comme exécution.

ÉMILE LAMBIN

(La suite prochainement.)





GUSTAVE MOREAU

(TROISIÈME ARTICLE[1])



IV

Œdipe et le sphinx, *Jason et Médée*, *Le Jeune homme et la Mort*, la *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* (Salons de 1864, 1865, 1866), — on dirait de quatre cariatides qui soutiennent un portique idéal — sont des œuvres engendrées dans un élan unique et qui suffiraient seules à désigner un créateur infiniment réfléchi. Dans ces quatre toiles de même dimension, ou peu s'en faut, et comportant des figures faiblement au-dessous de la grandeur naturelle, le métier pictural se trouve poussé à son absolue perfec-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 5 et 189.

tion, le plus beau sentiment féconde un art de coupelle, une matière sans tache, un goût miraculeux ; mais quel sentiment enfin, sinon le frisson poétique et musical où ne se retrempera jamais en vain notre culture moderne ?

Dès ce prologue d'une sorte de *Divine Comédie* dont il enchaînera les chants, Gustave Moreau rompt avec le siècle ; il se lance dans un périlleux voyage à travers le grand cimetière des croyances et des formes ; il semble s'enfoncer dans la forêt des apparences, et, là, réveiller les simulacres endormis, les baigner d'eau lustrale, les oindre de baumes et les interroger. C'est une sorte de nécyomancie plastique, une évocation de fantômes, si l'on veut ; mais l'âme du pèlerin avait toutes les nuances préférées de notre humanité songeuse ; dans les arcanes de la tradition, l'artiste entrait avec respect et pitié. « Je sens mille cœurs en moi », dit un héros de Shakespeare. Or, aimer tant ne va pas sans souffrir : des émotions incorporelles, de fugitives harmonies, des nostalgies imprécises et surtout des récurrences très lointaines hantent les créateurs, et Moreau, si intuitif, si passionné, a naturellement doté les figures de son rêve de cette spiritualité suraiguë, de ce dédoublement des sens et des facultés dont il souffrait lui-même. Au rebours de l'opinion vulgaire, on verra donc bien vite dans tous ces dieux et toutes ces déesses des entités sorties d'un cerveau philosophique toujours maître de soi, mais vraiment scellées d'un sceau nouveau, et, ajoutons-le, exemptes du maniérisme où les écoles étrangères cherchent encore péniblement l'expression sentimentale. Comme Évhémère, nous reconnaîtrons en ces entités notre propre image épurée, et les Grecs, cependant, les eussent admises au Pœcile.

Quand l'*Œdipe* parut, un grand succès l'accueillit, mais on crut y discerner, dans l'affirmation volontaire et rigide du style, une imitation sporadique des premiers maîtres naturalistes italiens. Le reproche était futile et ne marquait autre chose que l'étonnement de la foule devant une conception de l'antiquité si éloignée de la tradition des ateliers et de l'Académie. C'était un temps mauvais, où le peintre ne devait pas se hausser *ultra crepidam*, sous peine d'ostracisme, et l'art officiel de cette époque est pour la France une honte historique. Or, le tempérament de Moreau le portait à aborder, dans le plus dangereux corps à corps, des fictions peu familières au public et rarement représentées, et nous avons dit qu'il s'était fait une doctrine propre qui devait l'isoler dans le cercle de ses contempo-

rains. Nous sommes donc en réalité aujourd'hui ses premiers juges experts et désintéressés.

De par cette doctrine même, on sent bien que la rencontre d'Œdipe



PROMÉTHÉE ENCHAINÉ, AQUARELLE PAR GUSTAVE MOREAU

et du sphinx femelle a pour un Gustave Moreau de hautes significations. Beaucoup de légendes furent bâties autour de la donnée du secret qui sauve et qui tue; et les paroles obscures et terribles proférées par la fille d'Échidna ressemblent au fracas du tonnerre, voix prophétique intelligible aux dieux seuls; mais déjà les Grecs ont huma-

nisé la cosmogonie védique en artistes consommés; leurs mythes sont des tableaux d'art, et ils tiraient argument de celui-ci pour s'effrayer eux-mêmes au récit des mauvaises heures que l'homme a traversées, pour admirer les détours de la fatalité, pour exalter les héros qui purgèrent la terre des monstres primitifs. L'esprit moderne n'a rien pu substituer à de pareilles affabulations et les enrichit volontiers encore. Elles transportaient Moreau, surtout lorsqu'une dose de mystère y complique les mobiles initiaux. C'était le cas ici. Au nombre des monstres helléniques, tous si ingénieusement articulés, le sphinx est le plus fascinant ; il incarne la perversité par une malignité sans exemple, par l'ascendant d'une intelligence savamment meurtrière, et doit perdre sa force avec la vie quand, dans ses yeux de velours, l'initié que les oracles ont prédit lira le mot célé. En un jeu cruel et raffiné, les dieux ont fait de l'énigme une arme virtuelle dont le tranchant est double ; intangible aussi longtemps que nul n'aura percé le secret, la créature de ruse doit mourir aussitôt devinée. Elle est donc à la fois innocente et détestable.

Point de violence ni de sang, mais seulement deux regards qui se croisent. Point de duel ni même de dialogue explicite entre les beaux antagonistes, mais un calme groupe où l'homme et la bête affrontés découpent sur un seul plan leur profil net et grêle — à peine, auprès d'eux, quelques accessoires fragmentaires. — C'est moins un tableau qu'une combinaison héraldique refouillée, à patients coups de stylet, sur le champ d'une étroite intaille.

L'homme, au corps nerveux comme celui du Persée de Florence, adossé à la muraille de roc dans le nonchaloir des êtres intangibles, s'appuie sur un javelot; le chapeau rejeté sur la nuque, le manteau précieusement abandonné et traînant à la hanche, sont d'un voyageur qui fait halte ; le cou ployant, le visage allongé et taciturne, le crâne haut et lourd, les longs cheveux annoncent un type adolescent que Moreau se composa hors du moule antique et qu'il a prodigué. Sans haine et sans merci, penchant la tête un peu, à mêler son haleine au souffle de l'ennemie, le héros thébain couvre d'un regard assuré la froide face qui darde le défi : il va prononcer, sans avoir frémi, le verbe mortel et bref comme l'éclair.

La bête à triple nature, lionne ailée à gorge de vierge, au masque de reine invaincue, est petite et formidable. De la lionne, elle a l'échine forte et souple qui se cambre en arc, le ressort gracieux de la croupe ramassée par le bond félin, les fortes pattes qui caressent et déchirent. Ses ailes de rapace, insérées puissamment aux flancs,

dessinent leurs pennes sur l'azur et s'éploient dans le battement du vol plané. Mais, femme enfin, les seins pointant, crispée dans ses muscles de fauve et dans l'épanouissement de sa chair en fleur, elle



LE SPHINX DEVINÉ, PAR GUSTAVE MOREAU

offre une fois de plus le combat fatidique. Verticalement accolée au torse de l'éphèbe, rampant à demi et adhérant sans pesée, par le seul effort de tout son désir, elle prend possession de la proie promise à ses appétits par les dieux éternels.

Quelle incomparable minute d'angoisse à jamais suspendue !

Moreau, nous l'avons dit, revint après des années à cette histoire de guet-apens grandiose, pour en tirer des éléments d'effroi nouveaux. Dans *Le Sphinx deviné* (E. U. 1878), il ne se tient plus dans les mêmes réserves, pour ainsi dire sculpturales : au lieu d'une perspective abrégée, il ouvre dans les monts de lapis un gouffre où la bête vaincue se précipite; elle a perdu sa raison d'être et, déchue de sa fière hégémonie, blessée à mort dans sa force et dans son honneur, plonge éperdue dans l'abîme avec un hurlement de féminine détresse dont l'écho nous obsède. Pivot du drame, Œdipe mesure le monstrueux suicide ; dressé parmi le charnier maudit, il découpe sur un fond de saphir sa vengeresse et placide image.

Dans une autre variante, le voici poussant du pied dans le vide sa lugubre adversaire ; ou bien, remontant aux origines de la terreur thébaine, Moreau nous figurera l'être mauvais dans son antre et surpris en ses sanglantes agapes ; guerriers, poètes et rois, toutes les castes du monde épique, expirent sous sa griffe, cependant que, derechef, une victime novice apporte au Destin sa pâture.

Jason et Médée !

Après les dures arêtes d'un estampage d'airain, toute la mollesse d'un marbre malléable et pétri de chaste abandon. Après l'anxiété d'une inhumaine tragédie, le sourire et la volupté de l'âge d'or. La seconde œuvre, en son relief apaisé, semble un grand camée onctueux et ambré, dont les couches se fondent.

Est-ce donc là la vénéneuse Colchide ? Est-ce là la « prudente » Médée, vouée au mal par la jalousie divine et dont les philtres commandent aux éléments ? Est-ce Jason l'aventurier ? Un jet de nudités heureuses au sein d'une nature impolluée ; un val trempé de rosée, jardin clos, paradis de la Genèse aryenne entr'ouvert pour les fiançailles d'un couple édénique ; le bruissement de la création se résolvant en suave épithalame. Deux tendres pubertés, gorgées de sève amène, unissent leur candeur et marient leur triomphe ; le héros et la fée ont conclu le pacte ; leurs membres fuselés, leurs délicats visages ignorent les travaux et les peines ; impassibles de corps et d'âme, ils s'ignorent eux-mêmes et le monstre que foulent leurs pieds d'ivoire ne les fit pas trembler ; car une subtile magie préside à leur conjonction comme à leur victoire, et les incantations de Médée furent ses premiers gages d'amour.

Regardons de plus près. Moreau n'a peint nulle part une gloire

de chair plus radieuse, et on pensera sans doute qu'il a donné ici le canon de son plus beau dessin. L'*arabesque* des deux figures épouse les courbes les plus harmoniques ; leur modelé s'arrondit en ressauts de nacre polie ; la pulpe de leur épiderme respire sous les vitrifications d'une pâte translucide. Ce n'est plus vers un Pollaiuolo, vers



HERCULE ET LES OISEAUX DU LAC STYMPHALE,
PAR GUSTAVE MOREAU

un Mantègne ou même vers les séides d'un Vinci que le souvenir remonte ; c'est vers les attraits androgynes d'un Sodoma profane. A peine ému de l'absolu repos, Jason lève un bras, et c'est assez, puisque son poing droit, muni du talisman rituel, se hausse, pour le rompre, jusqu'au lien de perles par quoi la tête du bélier est attachée au cippe ; une élégante écharpe coupe ses hanches, une mince épée au fourreau glisse presque de la main gauche ; ses longs cheveux de soie sont coiffés d'un petit armet de parade... Et pourtant, le drame

est révolu ; ce mièvre chevalier vient d'abattre le dragon ; la guivre aux replis de serpent expire, l'aile brisée, lamentable, sous le talon de l'enfant ; la Toison d'or, enfin, dépouille du bélier solaire, avec les pierreries, les chapelets, les amulettes, tout le palladium étalé sur la colonne votive, la Toison d'or et Médée ne sont plus qu'un même trophée vers lequel il ne se détourne pas.

Ingrat ! Médée n'a-t-elle pas préparé les voies ? Admirez-la, déceinte, appuyant sa main mignonne et despotique sur l'épaule de l'étranger pour qui elle a trahi son père, dominant du regard celui qui — *muneris auctorem secum spolia altera portans* — l'emmènera dans Argos, afin qu'elle y sème des crimes dont la scélératesse fera frémir d'horreur la douce Hellade. Son front est d'une Madone ; elle semble jouer à l'Ève immaculée ; un lacis de floraisons festonne sa gorge nue ; mais un aspic s'y mêle ; elle tient en son giron la minuscule ampoule où se conserve je ne sais quel opium exécrable, et la séduction de ses artifices maudits n'est qu'un nouveau défi de la fatalité.

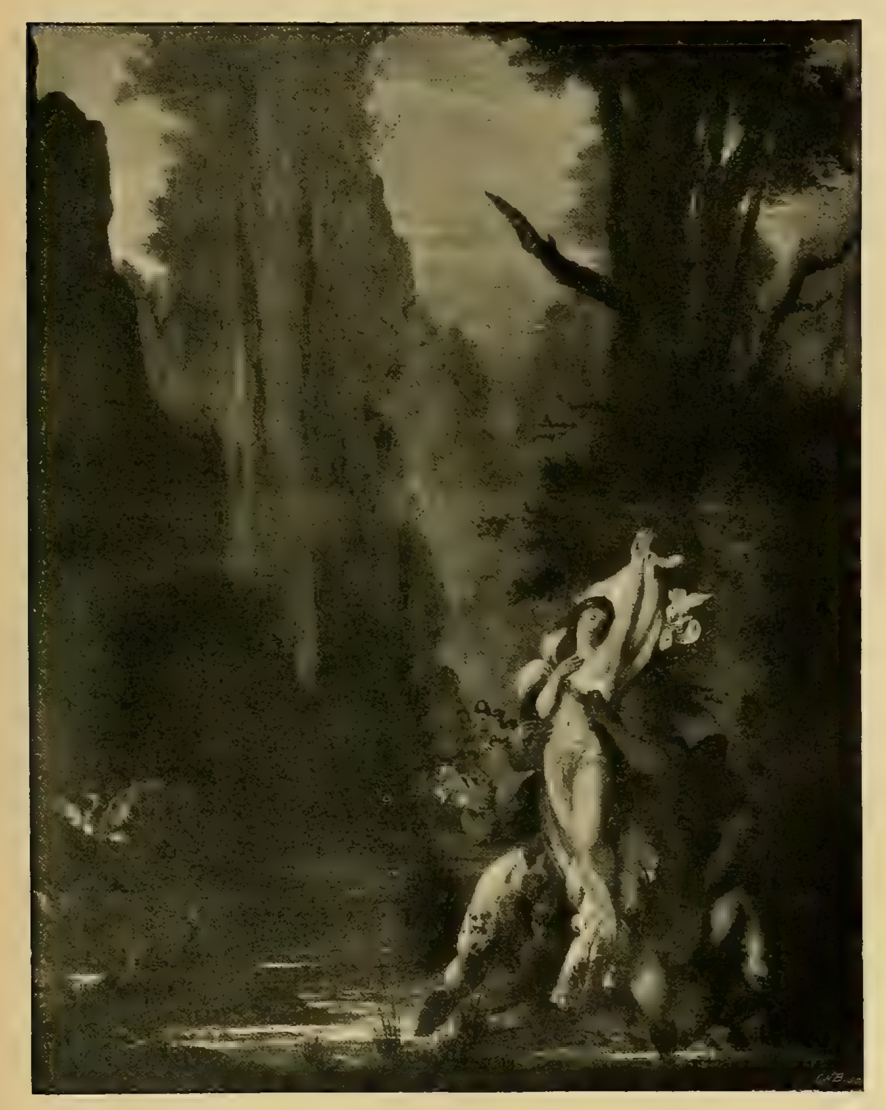
Gustave Moreau se trouve admirablement à l'aise dans ces romans sur la trame desquels l'antiquité broda tant d'épisodes ; il se meut à plaisir dans les conflits de sentiments, dans les psychologies ambiguës, dans les enchevêtrements mystérieux du Bien et du Mal.

C'est pour cela qu'il fut accusé de magie lui-même. En réalité, il se donne tout à la griserie de vivifier les vieux mythes et ne connaît pas de tempérament à son ardeur. Plus de trente ans après qu'il avait subi la séduction première du mythe de la Toison d'or, le libretto ne lui parut point épuisé. Il voulait encore, quand la vie l'abandonna (1897), peindre cette Argo dont le mât, fait d'un chêne de Dodone, émettait des oracles. Il y aurait eu là une figuration d'apothéose, indolemment groupée sur une nef théâtrale, bosquet flottant aux antennes inutiles et fleuries, un tableau de ces poèmes disparus qui célébraient les périples des premiers conquistadors et leur prince aimé des dieux. La toile est à peine ébauchée....

Pour s'étonner d'une pareille constance dans la foi antique, d'une pareille fidélité à la légende qui n'est que contes de nourrices, il faudrait de notre part une critique bien voltairienne ; et voici deux œuvres qui mettraient l'ironie nettement en défaut. C'est en parlant d'elles que Moreau me disait : « Mon cher enfant, si vous les aimez, c'est que vous en goûtez la musique, notre musique à nous.... »

Le Jeune homme et la Mort, c'est, en effet, un aboutissement

supérieur qui dépasse les fins ordinaires de l'art de peindre, où la matérialité des formes s'efface étrangement devant l'abstraction des pensers complexes, où l'image tangible s'éthérise hors du cadre en



L'ENLÈVEMENT DE DÉJANIRE, PAR GUSTAVE MOREAU

fumées d'encens et douloureux accords. Moreau tira du chagrin de son cœur cet emblème et en consacra la pieuse invention par cette épigraphe : A LA MÉMOIRE DE THÉODORE CHASSÉRIAU.

Et c'est bien, à la vérité, un hommage. Dans les musées de

l'avenir, on se demandera si, devant cette peinture sépulcrale, nous n'avons pas entretenu quelque petite lampe... On ne saura pas nos oublis, notre ingratitude; l'œuvre de Moreau sera notre meilleure offrande au génie fauché dans sa fleur.

Mais la délicatesse innée de Moreau lui fit ici adopter tous les ménagements de la poésie antique à l'égard de la Mort. Oh! non, point de colère divine ni d'humiliation humaine; point de rites macabres ou de brutal enlèvement; point de larmes même ou d'inquiétantes couleurs. Les *Moires* d'Homère étaient belles et tristes comme de grands papillons de nuit, et jamais les Anciens n'ont commis l'erreur de prêter à la Mort des caractères repoussants. Ils évitaient de la représenter, ou le faisaient par des symboles empreints de grâce, par des figures telles que les Harpyies désolées, les Psychés en pleurs. On parlait un langage ami aux défunts; l'*Anthologie* nous a conservé mille dictons affables à l'adresse des êtres jeunes prématurément ravis, et les stèles funéraires attiques, avec leurs graves apostrophes, avec leurs sentences consolatrices, sont les plus parfaits monuments érigés à l'*euthanasie*.

Nul trouble non plus dans le tableau du peintre moderne. D'une héroïque enjambée, l'éphèbe a passé le seuil d'Hadès, les portes d'ivoire de la vallée des Mânes; intact en son élégance terrestre, il vient vers nous dans la demi-nudité des forts et, d'un large geste augural, couronne de laurier son beau masque viril. Dans sa droite, un bouquet de narcisses; à ses pieds, l'Antéros éploré, qui manie le fatal flambeau; puis, allongée dans l'inconscience et la méditation, un bras étendu pour maintenir l'épée et le sablier, l'autre plié vers son visage, coiffée de fleurs, une larve assoupie, gardienne des silences éternels. Certes, le thème de l'œuvre, c'est la déification du génie se décernant à lui-même les suprêmes honneurs. Cette belle figure qui coupe la composition en diagonale — nous la retrouverons ailleurs — n'est que le symbole atténué de l'irrémissible tristesse, l'hiéroglyphe imagé, j'oserai dire, de la fatalité.

S'il fallait choisir un type unique de l'art de Moreau, cette œuvre-ci pourrait prétendre à la première place. Elle est issue d'une inspiration spontanée; elle a des significations simples et profondes — une page de Platon n'a pas un plus noble accent religieux; — mais elle condense aussi, dans une matière au grain parfait, cent traits de pureté technique. L'expression du spiritualisme atteint ici à sa plénitude, sous les espèces d'un art singulièrement sobre et fort. Tel, sous des voûtes d'ombre, un pathétique *andante*.

Enfin, venons à la quatrième œuvre classique, plus tendre encore, s'il se peut, et plus prochaine de nos intimes harmonies. Le beau nom d'Orphée semble y réveiller mille échos plaintifs; on dirait qu'elle fut peinte aux sons mêmes de la lyre aimée.

C'est dans le lit d'un fleuve dont les tristes méandres se perdent



LES SIRÈNES, AQUARELLE PAR GUSTAVE MOREAU

en lagunes parmi d'ingrates rocailles, sous un ciel morne et pesant qui roule des nuées. Du poète lacéré par les Ménades la tête incorruptible a surnagé, la lyre échoua sur le sable ; et l'être qui recueille la double épave est une fille de cette barbarie hyperborée où il semblait aux Anciens que la terre fût à jamais glacée. Toute vêtue de soies fines, strictement ajustées, et de brocarts d'Asie, elle n'est pas la Grecque au sein nu, mais la Thrace qui descend des montagnes neigeuses ; elle emporte à pas lents son doux fardeau funèbre,

et de sa paupière abaissée tombe un regard indécis, humide à peine d'ignorante songerie, chargé d'une tiédeur discrète où l'âme dort. Et, plutôt que la sienne, c'est bien notre mélancolie qui déborde, toute notre compassion inexprimable qui s'anime et qui promène en les berçant les premières reliques d'un culte indéfini.

Ainsi l'a voulue le peintre, continuateur inspiré du touchant roman que le bon Protée racontait avec des larmes. Il a mis là tous les tressaillements de son âme. Or, il n'est pas d'œuvre moderne qui témoigne d'un tact plus exquis en une rencontre de sentiments mieux concertée. La pitié de l'idée s'enveloppe, en effet, d'atours matériels qui lui font une adorable livrée de deuil ; il semble que des parfums musqués se mêlent à de saints aromates, que, sur la gracieuse figurine, toutes ces étoffes ouvragées, ces robes aux menus plis, ces bijoux, rendent plus navrante l'énigme d'un si tendre visage sans flamme. Comme d'une chrysalide lustrée, ocellée de gaufrures, le col virginal jaillit du corselet. La tête blonde, inclinée, savamment coiffée de tresses enfantines, paraît lourde d'un rêve hésitant ; mais, l'allure amortie de la paresseuse femmelette constraste amèrement avec le navrant débris qu'elle emporte. Et nous crions miséricorde ; car, la tête d'Orphée, disposée sur la lyre magnifique, découpe entre les bras de l'étrangère ses traits délicats, apaisés, détendus, sa bouche d'Art et d'Amour pâlie, fermée sur le dernier soupir d'une agonie divine...

Telle, au musée des Offices, la tête tranchée de Méduse expirant sa dernière haleine. Mais pour le peintre, pour nous comme pour la tradition, Orphée est la première et la grande victime poétique, l'apôtre inspiré qui mua la face du monde. Ce qui meurt avec lui, c'est l'art civilisateur, la miraculeuse musique.

Une mystérieuse concordance, cependant, fait sympathiser la nature à ce drame silencieux, à ce martyre consommé. Un demi-jour opalin éclaire les confins du monde où l'odyssée du barde a trouvé son terme ; un sommeil subtil, une stagnation de malaria engourdissent les choses ; on entend seulement une petite flûte, un refrain ironique, modulé par des bergers, là-bas, sur une roche de l'Èbre. La Thrace est si loin d'Hellas !

Paysagiste d'illumination, Gustave Moreau ouvrit, en effet, à la Fable, des horizons dignes d'elle. Il les voulait parfois, comme elle, hors de mesure, artificiels, distillant l'effroi, et — lui qui proclamait Corot le plus grand maître du siècle — n'a que bien rarement

goûté le repos de la naïve idylle. Pour évoquer un peuple de héros, il fallait créer une terre épique, un cosmos exagéré qui parût sortir du chaos ; il fallait tailler des montagnes menaçantes, car les premiers hommes redoutaient les montagnes : ils y plaçaient la demeure des dieux et les repaires des monstres, c'est à dire le siège des grands météores ; il fallait amonceler les blocs, ménager des corniches, évider des cavernes, des pertuis et des arcades, creuser des lacs de pestilence, des abîmes de vertige. Dans les plans basaltiques de ces sommets et de ces gouffres, le coloriste a d'ailleurs libre carrière ; les bleus profonds, les roux sanglants s'écrasent sur la toile, se strient d'arêtes cristallines, se veinent de coulées et d'irisations ; mais toujours le décor obéit à des balancements pour ainsi dire architecturaux ; Moreau ne devait-il pas, dans l'évolution de son génie, devenir un prodigieux constructeur, un architecte de palais imaginaires à qui ne coûtaient pas tous les trésors d'Ophir ?

Parvenus ici, nous pouvons désormais marquer un dernier trait capital, lire une orientation dominante dans l'œuvre de Moreau. Au fond de ces vastes sujets, comme au fond de toutes les légendes humaines, n'y a-t-il pas un thème inspirateur unique : la beauté de la femme, et un axe philosophal sur quoi tourne tout l'*organum :* la fatalité ?

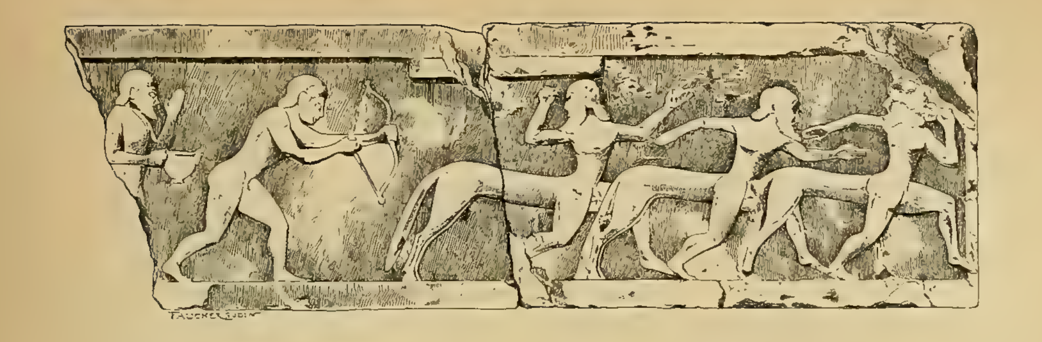
Oui ; on aperçoit sans peine que Moreau n'a pas plus séparé l'une de l'autre que ne l'ont fait toutes les littératures du monde. On ne niera pas, en effet, que les deux termes ne s'aimantent et ne s'attirent mutuellement dans tous les arts et depuis des siècles ; autant vaudrait nier que le Désir et la Fatalité ne soient les grands dieux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* et qu'aux sirènes des poètes antiques ne réponde la *Fata Morgana* celtique ou la *Lorelei* d'Henri Heine. On le sent assez pour qu'il soit inutile d'insister : la fusion est intime ; l'abstraite fatalité prend un sexe dès les origines et s'exerce par la femme dans les plus vieux *agadas* comme dans le cycle de la Table ronde, dans l'*Orestie* grecque aussi bien que dans le roman à la mode. Oui, c'est bien sur le thème de la fatalité féminine que la moitié de l'œuvre de Moreau, peut-être la plus caractérisée, est fondée ; mais, si l'on nous a compris jusqu'ici, à Dieu ne plaise qu'on voie là l'effet de quelque *morbus sæcularis* ou d'un pessimisme infécond : c'est simplement le plus fort des ressorts dramatiques, et le plus traditionnel aussi, que le peintre à su remettre en vigueur.

La femme tient donc, sur le théâtre imaginaire de Gustave Moreau, un personnage inconscient et cruel, un rôle qui prête à des nuances infinies, à des accompagnements, à des toilettes de tous les styles. La Némésis antique s'incarnait dans la sphynge, dans les Gorgones, dans Scylla, dans les Harpyies, les Sirènes et bien d'autres fantasmes de damnation — et le peintre a retrouvé le sens et la poésie de pareils épouvantails. — Mais, plus fatale cent fois que ces êtres stigmatisés, l'Hélène d'Homère semble conduire le cortège des créatures de beauté purement humaines pour lesquelles l'homme a souffert jusqu'à la mort ; et le peintre a retrouvé cette Hélène et ses compagnes ; il a même retrouvé — chose horrible et merveilleuse — une de leurs sœurs orientales, cachée dans le harem.

ARY RENAN

(*La suite prochainement.*)





QUELQUES VUES
SUR
L'ÉVOLUTION DE LA SCULPTURE GRECQUE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

III



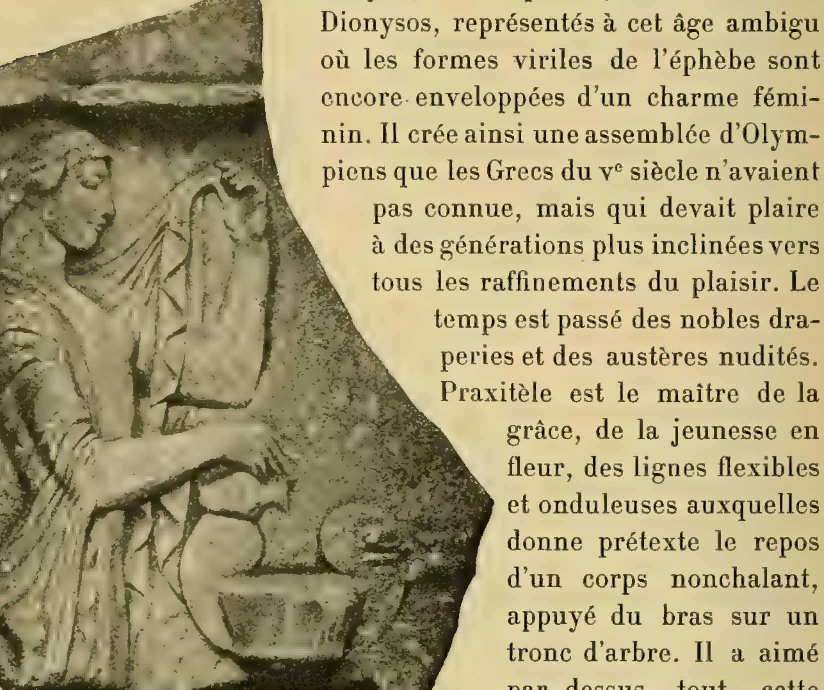


Avec Phidias, la sculpture grecque avait atteint le plus haut sommet. Elle allait maintenant tenter d'autres voies et dépenser sa sève, qui n'était pas près de s'épuiser encore, au rajeunissement des types anciens, à la création de types nouveaux, à l'invention de nouvelles formes d'art. La fin du ve siècle est dominée, comme il est naturel, par la forte influence de Phidias. Les moindres bas-reliefs de cette époque semblent éclairés d'un reflet emprunté au rayonnement des chefs-d'œuvre, et tel monument funéraire, taillé par quelque marbrier anonyme, comme la stèle d'Hégésô, au Céramique d'Athènes, a toute la sérénité et le charme des plus divines figures de la frise des Panathénées. Mais, tandis que la grande parole de Phidias se prolongeait en échos élargis jusque dans l'atelier des humbles artisans,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 177.

d'autres génies se levaient à leur tour et proposaient d'autres modes d'expression, en conformité avec l'esprit et les mœurs du IVe siècle.

Praxitèle montre que l'on peut être un grand créateur sans rien inventer, simplement en accommodant les thèmes anciens à un goût nouveau. Ses préférences vont aux types de divinités jeunes et gracieuses, aux Aphrodite, en qui il immortalise la beauté d'une Phryné, aux Apollon, aux Éros, aux Dionysos, représentés à cet âge ambigu où les formes viriles de l'éphèbe sont encore enveloppées d'un charme féminin. Il crée ainsi une assemblée d'Olympiens que les Grecs du Ve siècle n'avaient pas connue, mais qui devait plaire à des générations plus inclinées vers tous les raffinements du plaisir. Le temps est passé des nobles draperies et des austères nudités. Praxitèle est le maître de la grâce, de la jeunesse en fleur, des lignes flexibles et onduleuses auxquelles donne prétexte le repos d'un corps nonchalant, appuyé du bras sur un tronc d'arbre. Il a aimé par-dessus tout cette beauté aux nuances infiniment variées qui réside dans le rythme de la pose.



BAS-RELIEF ARCHAÏQUE

(Musée de Berlin.)

Si le *rythme*, comme l'a dit M. Heuzey[1], a été le secret d'où la grande sculpture grecque a tiré toujours « sa principale éloquence », et s'il est vrai que le corps humain soit devenu, pour les sculpteurs grecs en général, « un instrument infiniment souple, sensible aux moindres impulsions de l'esprit, quelque chose comme une lyre bien accordée, sur laquelle la plus légère vibration suffit pour produire une note expressive », on doit proclamer qu'aucun artiste ayant cette lyre en mains n'a été un *virtuose* (au meilleur sens du mot) supérieur à Praxitèle.

Le marbre devait être et fut, en effet, sa matière favorite. Car

1. Cf. *Journal des Savants*, 1868, p. 458.

cette matière, par la finesse de son grain, la douceur de son poli et la complaisance avec laquelle elle se prête aux caresses de la lumière, est la plus propre à rendre la morbidesse des chairs et la cadence des attitudes ployantes, et il faut avoir palpé de ses doigts l'épiderme de l'*Hermès* d'Olympie pour connaître quelle indéfinissable volupté peut tenir dans les lignes tournantes[1] et le fin modelé d'une chair de marbre taillée par Praxitèle. — La séduction d'un tel maître pénétra pour longtemps l'école attique de sculpture; elle propagea plus tard son effet jusque dans les ateliers d'Alexandrie[2]; et c'est encore le charme des œuvres de Praxitèle qui nous sourit dans le petit peuple fragile des figurines de Tanagra.

Nous connaissons moins bien que Praxitèle un de ses contemporains, Scopas, qui semble pourtant avoir pris dans l'art une place non moins considérable, mais différente. Si l'on peut dire (sans d'ailleurs insister sur une telle comparaison) que Praxitèle a fait régner dans ses figures de marbre cette souplesse harmonieuse et cette cadence charmante que Platon, presque au même moment, introduisait dans la prose attique, c'est plutôt aux orateurs de la Pnyx qu'il faudrait comparer l'artiste fougueux et passionné que paraît avoir été Scopas. La sculpture, avec lui, devient moins sobre de gestes, moins économe de mouvements; il aime l'énergie, et la violence ne lui répugne pas; ses têtes, aux yeux enfoncés, n'expriment pas seulement la vie, mais l'âme, une âme ardente, enfiévrée par l'extase ou écrasée de douleur; car il court, comme par gageure, d'une extrémité à l'autre des passions humaines, depuis l'insondable désespoir de la mère des *Niobides* jusqu'à l'ivresse hystérique de la *Bacchante* en délire.

Éloquent et puissant, pathétique et dramatique, l'art de Scopas est — je ne dis certes pas plus humain que celui de Phidias et de Praxitèle — mais peut-être plus près de l'homme, en ce sens qu'il est plus accessible et parle plus clairement au grand nombre. Quantité de sculpteurs vont s'en inspirer désormais, qui ne sauront pas tous mettre dans leurs œuvres cette âme profonde, à laquelle la science la plus habile ne supplée pas et par où la vraie éloquence se distingue de la déclamation. C'est de Scopas — sinon de son génie, du

1. Sur la structure ronde de l'*Hermès* d'Olympie, cf. les fines observations de miss Eugénie Sellers, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XVIII, p. 135-136.

2. L'hypothèse présentée à ce sujet par M. Amelung (*Bollettino della Commissione archeologica di Roma*, XXV, 1897, p. 110-142) me paraît des plus heureuses.

moins des formes d'expression inaugurées par lui — que procéderont encore, deux siècles plus tard, les artistes-rhéteurs du *Laocoon* ou du *Taureau Farnèse*, et tous ceux généralement qui ne comprennent plus l'action sans des gestes véhéments et des attitudes tourmentées.

Le troisième grand sculpteur du IVe siècle, Lysippe, fraie à son tour une voie nouvelle, et il ne l'ignore pas et ne le laisse pas ignorer. Sa prédilection pour les figures d'athlètes et l'emploi exclusif qu'il fait du bronze comme matière de ses œuvres rappellent au premier abord Polyclète, le glorieux maître de la statuaire en bronze au Ve siècle. Mais Lysippe a l'orgueil de ne vouloir rappeler Polyclète que pour mieux différer de lui; avec une rudesse d'ouvrier forgeron — qu'il était — il secoue la tradition ancienne, et prétend ne recevoir de leçons que de la nature. Polyclète avait « réduit la figure humaine en une sorte d'architecture[1] » parfaitement équilibrée, propre à donner l'impression de la vigueur physique la plus florissante et la mieux disciplinée par l'exercice : l'*Apoxyomène* de Lysippe, comparé au *Doryphore* de Polyclète, nous offre un *canon* tout différent, où l'architecture du corps humain est déduite d'autres principes, soumise à d'autres proportions et vise à un autre idéal.

Mais ces statues modèles, si elles sont le plus éclatant témoignage de la science d'un artiste, ne sont pas toujours celles d'où l'art reçoit ses plus vives impulsions ; car, entre les mains des disciples et imitateurs du maître, elles deviennent trop souvent un prétexte à des formules stérilisantes. Lysippe a fait bien davantage pour agrandir le champ de l'art, en abordant bravement l'étude réaliste de la nature et en pétrissant par centaines, avec une fécondité inépuisable, des statues dont beaucoup étaient des portraits. Portraitiste officiel d'Alexandre le Grand, il a été lui-même un grand conquérant : il a conquis pour son art la vie, telle qu'elle est, — non la vie sereine et olympienne d'un Phidias, idéalement voluptueuse d'un Praxitèle ou noblement pathétique d'un Scopas, mais la vie réelle, avec ses laideurs et ses beautés, dans toute la variété que présente à un observateur la foule des gens qui passent[2].

1. E. Guillaume, *Études d'art antique et moderne*, p. 422 (étude sur le *Doryphore*, publiée antérieurement dans les *Monuments de l'art antique*, de Rayet).

2. Pline (*Hist. nat.*, XXXIV, 61) raconte que Lysippe, jeune débutant, ayant demandé au peintre Eupompos à quelle école il devait se mettre, l'autre lui répondit en lui montrant de la main la multitude des passants.

Le naturalisme de Lysippe, avec le dramatique de Scopas, sont les deux principes directeurs de la sculpture grecque pendant la période dite hellénistique, où le génie de la Grèce se répand soudain, de l'Égypte à l'Asie, dans toutes les contrées soumises par Alexandre et ses généraux. Alors les capitales des royaumes récemment improvisés, Alexandrie, Pergame, Antioche, deviennent aussi des capitales artistiques, dont les ateliers, bourdonnants d'activité, combinent en des mélanges souvent savoureux la tradition des anciens maîtres avec les conceptions nouvelles inspirées par la nouveauté des mœurs et des goûts. Dans ces derniers siècles de l'ère païenne, la sculpture n'atteint plus à cette souveraine beauté des formes ni à cette perfection de la technique qu'elle avait connues au temps passé ; mais elle reste toujours vivante, et elle devient de plus en plus variée, afin de satisfaire à la curiosité de plus en plus exigeante des esprits blasés.

Ainsi, les sculpteurs de Pergame ne sont point, sans doute, des modèles de correction. Mais quelle prodigieuse saillie et quelle vie frémissante ils ont su donner à la matière ! Quelle verve et quelle exubérance chez ces vaillants ouvriers, à qui les grands ouvrages ne faisaient point peur, qui étaient amoureux, comme notre Puget, des musculatures ronflantes, et qui, comme lui, bien des siècles avant lui, auraient pu dire que « le marbre tremblait devant eux, pour grosse que fût la pièce » ! Cependant, à l'autre extrémité du monde hellénique, dans la capitale des Ptolémées, refleurissait le charme attique de l'art praxitélien, non dans sa pureté première, mais plus ou moins modifié par diverses causes, entre lesquelles l'inévitable influence de la race et du sol égyptien contribuait à le teinter parfois d'une étrangeté piquante. C'est l'âge d'or du portrait réaliste, tel que Lysippe en a donné l'exemple, et, parmi les effigies trop souvent anonymes de cette époque, il en est dont la franchise d'accent et la loyauté intransigeante n'ont été dépassées en aucun temps ni chez aucun peuple. La sculpture de genre se développe et produit, dans certaines statues de paysans et de pêcheurs, de vieilles femmes et de négrillons, des œuvres excellentes, où tous les traits caractéristiques de l'âge, de la condition et du métier, sont observés d'un œil aigu et sont accusés avec la vérité la plus précise et la plus forte, sans que l'artiste dépasse la limite au delà de quoi il tomberait dans la caricature.

Puis, l'art du relief subit dans les ateliers d'Alexandrie une transformation qui équivaut à une création absolument originale.

Le relief attique du ve et du ive siècle était simple de lignes, net de contours, sobre et concis comme une épigramme de Simonide; le relief alexandrin mêle dans ses plans multipliés figures, constructions et paysage, tous les éléments d'un décor pittoresque à la fois réel et fantaisiste. Le premier procédait du dessin ; le second procède de la peinture : c'est un tableau sculpté, un εἰδύλλιον de bronze ou de marbre. En donnant au relief ce caractère pittoresque jusque-là inconnu, en le faisant empiéter sur le domaine et les effets de la peinture, les sculpteurs alexandrins ont été, quinze siècles à l'avance, les précurseurs des Ghiberti et des Donatello[1].



PORTRAIT D'UNE PRINCESSE ÉGYPTIENNE
(Marbre trouvé à Rome.)

Le même besoin de changement, qui suscitait des innovations aussi hardies, poussait d'autres artistes, au contraire, à remonter le cours des siècles passés, et à reproduire savamment les naïvetés et les gaucheries des primitifs. La Grèce a eu ses « préraphaélites »; elle a senti, par sa propre expérience, qu'un palais blasé peut trouver plus de saveur à l'âpreté du fruit vert qu'à la succulence du fruit mûr.

Est-il, d'ailleurs, un seul genre de sculpture auquel les Grecs, dans la période hellénistique, soient demeurés étrangers? Jusqu'à cette imagerie sculptée aux portails des cathédrales chrétiennes et destinée en principe à l'édification et à l'instruction par les yeux, les Grecs aussi l'ont connue et pratiquée à leur façon : ils ont eu les *tables iliaques;* ils ont mis tout Homère en images de pierre, comme les imagiers de nos cathédrales y ont mis l'Évangile et l'Ancien Testament. C'est pour l'instruction des jeunes Romains, semble-t-il[2], que ces *tables iliaques* ont été exécutées, et aucun exemple peut-être ne nous fait mieux

1. Les célèbres reliefs Grimani, au musée de Vienne, ont été pris autrefois pour des œuvres de la Renaissance.

2. Toutes les *tables iliaques* dont on connaît l'origine proviennent des envi-

toucher du doigt l'œuvre éducatrice de la Grèce à Rome. Au reste, personne n'ignore que, si les Romains ont connu la grande sculpture autrement que par les statues dont ils avaient dépouillé les cités helléniques, ils le durent surtout aux artistes grecs établis chez eux. Si Juvénal lui-même avait daigné s'offrir son propre buste, c'est à quelque *græculus* qu'il aurait dû en faire la commande.

* * *

Je ne sais si j'ai indiqué avec une suffisante clarté, dans ces pages rapides, les grandes lignes du développement de cette admirable sculpture grecque, si féconde en œuvres pendant une durée ininterrompue de sept ou huit siècles. Aussi bien, en telle matière, rien ne supplée à la vue directe des monuments. L'histoire que j'ai tâché d'esquisser était écrite tout au long, en traits inoubliables, dans les principaux sanctuaires religieux de la Grèce, au commencement de notre ère. A Delphes ou à Olympie, le voyageur rencontrait tour à tour, au hasard de sa promenade dans l'enceinte sacrée, les vieilles idoles en bois, presque informes, attribuées à Dédale et les créations les plus savantes et les plus raffinées de l'art hellénistique, les *Hermès* ou les *Aphrodite* de Praxitèle et les athlètes de Polyclète ou de Lysippe, les images idéalisées des dieux et les effigies réalistes des vainqueurs aux jeux. Sur les frontons et les frises des temples et des édifices de tout âge, disséminés dans la vaste enceinte, sur les piédestaux de toute forme où se dressaient les innombrables offrandes accumulées depuis tant d'années, il pouvait suivre sans interruption, à partir de la source lointaine, le cours magnifique de cet art qui fut, entre tous, l'art national de la Grèce. Marbres



PORTRAIT D'UNE PRINCESSE ÉGYPTIENNE (PROFIL)
(Marbre trouvé à Rome.)

rons de Rome. Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, article *Iliacæ tabulæ* (É. Michon), p. 372.

aux tons dorés et bronzes revêtus des plus rares patines, chaque statue, chaque bas-relief lui montrait, soit un progrès réalisé dans l'ordre technique, soit une attitude ou un geste non encore essayés, soit une expression nouvelle de la vie idéale ou de la vie réelle; et ces œuvres, célébrant la majesté des dieux ou la gloire des héros et des triomphateurs, célébraient aussi, toutes ensemble, l'immortelle grandeur des artistes qui les avaient exécutées, de cette légion d'artistes qui, les uns, par leur constant travail, avaient créé l'Art, et les autres, par leur génie, avaient créé la Beauté.

Tel est, précisément, le genre d'attrait et d'instruction que doit offrir un musée de moulages consacré à la sculpture grecque antique. Il doit, par une réunion d'œuvres choisies, dont chacune a son intérêt ou en elle-même ou relativement à ses voisines, présenter une vue complète de ce qu'a été cette sculpture depuis ses origines jusqu'à son terme. Sans doute, il ne rappellera que de fort loin, par l'aspect matériel, les grands sanctuaires religieux dont j'évoquais à l'instant le souvenir. Il n'aura pas le cadre si vivant et si beau que composaient à ces musées en plein air la lumière du ciel, la verdure des arbres et la diversité des édifices aux vives couleurs ; on ne retrouvera non plus, dans la blancheur crue de ses plâtres, ni le doux éclat du marbre, ni l'éclat précieux des bronzes patinés. Infériorité irrémédiable, que ne compensent assurément pas le classement méthodique des œuvres et leur échelonnement régulier par époques et par écoles ! Mais, plus didactique si elle est moins pittoresque, une semblable collection donnera toutes facilités pour ces études comparatives, délicates et précises, où s'élabore la vraie substance de l'histoire de l'art, et elle laissera, même au visiteur qui ne fait que passer, certaines impressions nettes et durables.

D'abord, pas n'est besoin d'un regard bien pénétrant pour constater la variété de cette sculpture, à laquelle d'impérieux ignorants reprochent parfois la monotonie et l'immobilité. Immobile et monotone, la sculpture grecque ne le fut à aucun moment. Une sève active circula toujours en elle, la maintint dans un incessant progrès jusqu'à son apogée, et, après le temps des chefs-d'œuvre, lui fit créer encore des œuvres neuves, en divers genres auparavant inconnus. Variée dans l'ensemble, elle ne l'est pas moins dans le détail de ses productions, toujours vivantes et personnelles. Serait-ce pour l'abondance de ses Vénus et de ses Apollons que l'art grec a été inculpé de monotonie ? On devrait donc reprocher aussi à la peinture italienne du XVe et du XVIe siècle la trop grande abondance de ses Madones.

Cependant on ne trouve pas que les Madones de Luini, par exemple, rendent inutiles celles de Raphaël, attendu que, dans les unes et les autres, nous cherchons uniquement le talent et l'âme du peintre et la vision particulière qu'il a eue d'un sujet commun à tous. « Inventer dans un art, écrivait Poussin, c'est découvrir des harmonies propres à cet art. » Madones, Apollons et Vénus ne sont que des occasions d'inventer de nouvelles harmonies propres à l'art du peintre ou du sculpteur. Ainsi, ne nous plaignons pas qu'un Praxitèle ait fait dix Apollons ou dix Aphrodites ; regrettons qu'il n'en ait pas fait davantage ; car, dans ces thèmes mille fois traités déjà, il cherchait à exprimer son rêve — toujours incomplet, toujours à reprendre — de beauté féminine ou de beauté virile, et ces redites-là ne sont point de celles qu'il faut craindre[1].

Certes, il n'est pas indifférent que le répertoire des sujets soit très borné ou très étendu ; mais ce n'est pas d'après leur nombre qu'on doit prononcer sur la richesse d'un art, c'est plutôt d'après la quantité de variations dont nous voyons qu'un seul thème a été susceptible. Aussi bien, la sculpture grecque a réuni ces deux genres de richesse : d'une part, son domaine n'a cessé de s'étendre, et la variété simplement matérielle et apparente de son œuvre est incomparable, aux yeux de quiconque prend la peine d'examiner avant de juger ; d'autre part, certains de ses types, surtout ceux des dieux, qui, en Grèce, sont beaucoup plus des créations artistiques que des conceptions religieuses, ont été, entre les mains des grands sculpteurs, comme des lyres mélodieuses, dociles à l'inspiration de chacun tour à tour, et productrices intarissables d'une beauté toujours nouvelle.

Quelle est, cependant, la valeur de cette beauté et la qualité des types plastiques où elle a pris forme ? Purement physique et extérieure, a-t-on dit, mais dénuée de pensée et de sentiment. C'est Châteaubriand le premier, je crois, qui s'est plaint de ne pas trouver

1. « Ce qui fait les hommes de génie..., ce ne sont pas les idées neuves, c'est cette idée, qui les possède, que ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez. » (*Journal d'Eugène Delacroix*, I, p. 118). — « J'estime qu'en fait d'art il n'y a pas de redites à craindre. Tout est vieux et tout est nouveau... Heureusement pour nous, l'art n'épuise rien, il transforme tout ce qu'il touche, il ajoute aux choses plus encore qu'il ne leur enlève... Le jour où paraît une œuvre d'art, fût-elle accomplie, chacun peut dire, avec l'ambition de poursuivre la sienne et la certitude de ne répéter personne, que cette œuvre est à refaire. » (Fromentin, *Une année dans le Sahel*, p. 33-34 de l'édition in-12.)

dans l'art païen un écho des méditations et des rêveries de son âme [1]; et beaucoup d'autres, après lui, ont proclamé que la sculpture grecque manquait fâcheusement de je ne sais quoi qu'on appelle l'*au delà* [2]. Il vaut la peine de s'expliquer sur ce grief, devenu banal.

La sculpture grecque est païenne, non chrétienne : cela est assez naturel et il semble d'abord qu'on ne doive pas plus le lui reprocher qu'on ne reproche à l'art de l'Extrême-Orient de n'être point l'art de l'Extrême-Occident. Mais d'avoir été païenne, en résulte-t-il une infériorité pour elle ? De n'avoir pu exprimer certaines idées et certains sentiments que le monde a connus seulement plus tard, cela suffit-il pour conclure qu'elle n'a exprimé de sentiments et d'idées d'aucune sorte et pour la déclarer indigne du rôle éducateur que nous lui attribuons ? Je crois qu'au contraire la sculpture grecque ne cesse pas de convenir éminemment à ce rôle, malgré tout ce qui nous éloigne et nous sépare aujourd'hui du monde païen.

Elle a interprété — c'était, peut-on dire, son premier devoir — les idées religieuses et sociales de la race grecque, et, les Grecs ayant eu le culte de la beauté corporelle, elle fut pour eux, je le répète, l'art vraiment national. Néanmoins, elle ne demeure pas exclusivement grecque, comme la sculpture de l'Égypte ou de la Chaldée est demeurée exclusivement égyptienne ou chaldéenne; elle prend bien vite un caractère plus largement humain dans la création des types de divinités, lesquels ne sont que l'expression idéalisée de certaines qualités, physiques ou morales, de l'homme, en sorte que ces dieux, morts en tant que dieux, restent toujours vivants en tant que formes plastiques. Elle est plus encore humaine, c'est-à-dire de tous les temps et de tous les pays, et non pas seulement grecque et païenne, lorsqu'elle imagine des représentations corporelles pour ces idées abstraites que sont la Jeunesse, le Sommeil, la Paix, la Justice, etc. Les figures allégoriques, si fréquentes dans les productions de l'art moderne, sont dues en majeure partie à l'invention des artistes grecs [3], — et il ne faut pas s'en prendre à ceux-ci de ce que sont de-

1. « Tout est extérieur, tout est fait pour les yeux dans les tableaux du paganisme : tout est sentiment et pensée, tout est intérieur, tout est créé pour l'âme dans les peintures de la religion chrétienne. Quel charme de méditation ! Quelles profondeurs de rêveries ! » (Chateaubriand, *Génie du christianisme.*)

2. Cf., par exemple, Viollet-Leduc, *Dictionnaire de l'architecture,* article *Style,* p. 494.

3. Cf. les premières pages de l'article de M. Pottier sur *Les Représentations allégoriques dans les peintures de vases grecs (Monuments grecs,* II, nos 17-18, 1889-1890, p. 1).

venues aujourd'hui, traitées par certaines... pattes, des formes qu'ils avaient faites, eux, si belles et si vivantes! Nous leur sommes, par conséquent, redevables de beaucoup de créations plastiques qui sont, suivant le mot fameux de Thucydide, κτήματα εἰς ἀεί, parce qu'elles correspondent à des idées et des sentiments qui dureront autant que l'humanité elle-même. Mais ces créations sont si bien entrées dans l'usage courant et nous y sommes si bien habitués, que la pensée ne nous vient pas de rechercher quand et par qui elles ont commencé d'être : là est l'origine de l'injustice commise par quelques-uns à l'égard de la sculpture grecque.

Et l'injustice est double. Car on méconnaît du même coup un des mérites les plus élevés de cette sculpture, à savoir le sens parfait, le goût irréprochable avec lequel les Grecs ont su représenter des abstractions sous une forme concrète et tangible. L'entreprise est des plus délicates, en effet; on ne sculpte pas des idées, du moins à l'état pur; il faut leur donner, d'abord, une enveloppe sensible. L'imagination se trouve donc tout de suite entravée par les exigences inéluctables de la matière; l'esprit est ramené malgré lui à l'imitation patiente et exacte de la vie; et deux dangers surgissent : c'est que l'enveloppe convienne mal à l'idée et ne la laisse pas clairement apparaître, ou bien que l'idée altère son enveloppe matérielle et la fasse manquer à la loi primordiale de correction et de vérité. Entre ces deux écueils le passage est étroit. Les sculpteurs grecs ont su le franchir avec une élégante précision, et ils ont réalisé d'ordinaire, dans les conditions de l'équilibre le plus parfait, l'alliance intime de la pensée et de la forme. Sans doute n'y ont-ils si bien réussi que parce que les idées et les sentiments du monde païen qu'ils avaient à exprimer n'avaient pas la profondeur et la complexité des idées et des sentiments du monde moderne. Mais justement l'art du sculpteur, le plus dépendant qui soit de la matière, ne s'accommode que d'idées très simples et de sentiments très généraux ; c'est un art « essentiellement païen[1] » : en sorte que les lacunes mêmes ou, si l'on veut, l'infériorité morale de la civilisation grecque n'a pas été inutile à la supériorité de sa sculpture.

> Heureux qui les surprend, ces justes harmonies
> Où vivent la pensée et la forme à la fois!...[2]

1. «... Cet art essentiellement païen de la sculpture » (Th. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe* — *1855* — *2e série*, p. 170).
2. Sully-Prudhomme, *L'Art* (*Stances et Poèmes*).

Les Grecs, dans leur sculpture, les ont surprises et retenues, ces harmonies si délicates, si promptes à fuir. Et voilà la dernière, non la moindre des raisons pour lesquelles un musée rempli de leurs œuvres — je ne dis pas, grands dieux ! de ces malheureuses statues regrattées, reblanchies, restaurées à outrance, qui ne sont plus antiques et ne sont pas modernes, mais de leurs œuvres authentiques, intactes et vierges — devra être d'abord un séjour de beauté, et puis devra offrir le spectacle le mieux fait pour la bonne éducation de l'œil et la formation du goût artistique.

HENRI LECHAT





CHARLES DULAC



Il y a quatre mois mourait à Paris un jeune peintre dont la disparition fit peu de bruit, dont les obsèques n'eurent rien d'officiel, mais qui — chose meilleure — fut pleuré sincèrement par tous ceux qui le connaissaient et qui voyaient en lui un des plus nobles artistes de l'heure présente. Dans quelques jours, une exposition d'ensemble de son œuvre peint et lithographié va donner à tous, mieux que n'avait pu le faire l'exposition partielle de 1896 à la galerie Le Barc de Boutteville, l'occasion de l'apprécier, et c'est le moment de dire quelles furent l'importance et la beauté propre de cet œuvre.

Charles-Marie Dulac, né à Paris en 1866, eut une histoire très simple. D'abord dessinateur d'ameublement, peintre décorateur à l'atelier Lavastre, élève de MM. Humbert et Gervex, puis de M. Carrière, il sentira peu à peu sa vocation s'éveiller, grandir et

se décider pour un art de plus en plus élevé, et toute sa carrière ne sera qu'une montée incessante vers un idéal toujours plus haut.

L'évolution est curieuse à suivre. Les premiers essais personnels de Dulac sont des natures mortes où tout de suite le bon peintre s'affirme par la beauté de la matière, par la largeur et la sûreté de la touche (par exemple les *Poissons de mer* (1890) qui, dès le premier Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, lui valaient le titre de membre associé), jointes d'ordinaire à une coloration discrète, d'une distinction qui fait songer à Chardin : tel un petit tableau, daté de 1886, représentant des ustensiles de cuisine sur une table, que son exécution solide et fine signale entre toutes les œuvres de cette première série, poursuivie jusqu'en 1891.

Ce sont, en même temps, des portraits. Au Salon de 1889 figure un portrait de jeune fille, dans une tonalité claire, suivi, en 1892, du *Portrait de ma mère*, plus assourdi, effigies où la délicatesse du sentiment s'ajoute aux qualités de facture que nous venons de louer.

Mais, déjà, le paysage a conquis Dulac. Aux Salons du Champ-de-Mars de 1892, 1893 et 1894, à celui des Indépendants de 1893, on pouvait remarquer des vues de Paris et des environs, où l'artiste se montrait particulièrement séduit et touché par les harmonies voilées des effets de neige (dont il peignit toute une suite), des matins brumeux ou des crépuscules : *Neige à Montmartre*, *Printemps à Montmartre*, *Saint-Étienne-du-Mont*, *Ruines de Saint-Cloud*, etc. Cette note discrète, émue, dans des tonalités grisâtres doucement chantantes, va rester sa caractéristique. On la retrouve, unie à un sentiment décoratif qui s'accentue très vite et grandit sans cesse, dans les nombreuses études, à l'huile, au pastel, au crayon, qu'il va rapporter de voyages réitérés en Bretagne, en Normandie, en Bourgogne, en Alsace, dans le nord de la France, études où il note principalement les sites que la largeur des horizons et la majesté des lignes, parfois aussi leur aspect d'intimité et de mélancolie, imposent à son attention, et qui bientôt serviront de base à des compositions lithographiées où son talent finira par trouver sa pleine expression.

A côté de ces aspects de nature, il faut tirer hors de pair plusieurs intérieurs d'églises d'une pénétrante poésie. Entre tous, les tableaux rapportés de Vézelay, admirés pour la plupart aux Salons, de 1892 à 1894, forment une suite particulièrement expressive et belle, sont comme les chants d'un poème où palpite toute l'âme de l'antique abbatiale : c'est *Le Portail*, dans la simple et majestueuse éloquence de ses lignes et de ses sculptures ; *La Nef*, vaste et forte, emplie de

silence et de recueillement ; *Le Cloître*, paisible, égayé par les jeux du soleil entre les arcades romanes et sur les frustes chapiteaux ; etc.

Des voyages en Italie, nécessités par l'état de sa santé, complèteront l'œuvre si bien commencée par les souriants et robustes



PAYSAGE, LITHOGRAPHIE PAR CH. DULAC

paysages de France et — en même temps, hélas ! que la maladie — affineront encore sa sensibilité. Sur la douce terre d'Ombrie et de Toscane, à Florence, à Fiesole, à Subiaco, à Assise, à Ravenne aussi, devant ces nobles sites, en compagnie des pieuses fresques des quattrocentistes, son âme éprise de beauté et de tendresse achèvera de s'épurer, de porter tous ses fruits. Elle vit tout entière

dans une *Communion de sainte Madeleine*, tout imprégnée de la candeur fervente des Primitifs, dont il décora une chapelle au couvent de la Carceria, à Subiaco, et dans chacun de ses tableaux de nature, de plus en plus délicats comme sentiment et comme coloris, où la composition atteint à une expression pour ainsi dire symbolique. Ne pouvant les citer tous, nous mentionnerons du moins de fins paysages des environs de Ravenne d'une lumière exquise, une vue de la place Sainte-Claire à Assise, une autre de Villeneuve-lès-Avignon groupant ses maisons blanches au pied des ruines grisâtres de son vieux château, et surtout — vision de grandeur et de force après ces visions de grâce et de mélancolie — *La Fontaine de Vaucluse* (1898), une des plus importantes toiles de Dulac, qui, dans sa compréhension superbement décorative, avec l'énorme rocher barrant à droite la vallée où bruissent et serpentent les fraîches eaux de la Sorgues, traduit éloquemment le double caractère contrasté de la *Vallis clusa* chantée par Pétrarque.

*
* *

Mais, plus encore que le paysagiste peintre, c'est le paysagiste lithographe qu'il faut louer en Dulac : sous cette nouvelle forme, qui servira merveilleusement sa vision particulière, il va devenir un véritable créateur, exprimer son amour de la nature avec une élévation et une intensité qu'il avait jusque-là rarement atteintes.

Dès 1892, il s'était essayé dans cet art de la lithographie, dont la faveur commençait alors à renaître, et tout de suite il y avait donné sa mesure, en une série de six ou sept portraits d'une petite fille, d'une religieuse, d'une jeune fille, etc.[1], images d'une pénétrante intimité et d'une science accomplie sous leur forme enveloppée, où se reconnaît le disciple d'Eugène Carrière. Aussitôt qu'il a compris quels effets à la fois subtils et larges se peuvent tirer de cette forme d'art si souple, il en fait l'application au paysage, et, de degrés en degrés, joignant l'idéalisation de la tonalité à la simplification décorative de la ligne et de la facture, il arrive à faire de ces visions de nature les interprètes de sentiments si immatériels et si élevés que M. J.-K. Huysmans, mentionnant dans *La Cathédrale*[2] cette suite de lithographies, considère Dulac comme le seul peintre vraiment religieux de la génération actuelle.

1. Un d'entre eux (portrait d'une dame assise) a paru dans le *Traité de lithographie artistique* de F. Duchatel. Paris, bureaux de l'*Artiste*, s. d. (1893).

2. Paris, Stock, 1898, p. 381-383.

Pourtant, ce ne sont là que des paysages. Mais ces paysages ne sont pas seulement des *interprétations* de la réalité; ce sont de véritables *compositions* où l'ordonnance générale, le décor du ciel, de la terre et des eaux, la symphonie des tons, ont été combinés, recréés en un ensemble idéal et significatif par le cerveau et le cœur de l'artiste, et sont devenus sous son crayon — c'est le cas où jamais de rééditer le mot d'Amiel — des « états d'âme » d'une grandeur



LA TERRE, LITHOGRAPHIE PAR CH. DULAC

et d'une émotion dont on trouverait peu d'exemples dans l'art contemporain. En cela, Dulac, quoique son originalité de forme et de sentiment répugne à toute étiquette d'école, est un des meilleurs représentants du mouvement de réaction tenté depuis dix ans, au nom des droits de la pensée, contre les abus d'un réalisme impassible autant qu'exact; légitime et féconde renaissance que n'ont pu compromettre les excentricités d'adeptes plus ignorants que sincères, et dont un des bienfaits a été de remettre en honneur le « paysage historique » des Poussin, des Watteau et des Puvis de Chavannes.

Avec un caractère moins éternel et moins absolu, mais avec un accent plus touchant peut-être, plus approprié à notre sensibilité moderne, l'œuvre de Dulac est dans la tradition de ces maîtres glo-

rieux. Ils reconnaîtraient comme héritier du leur cet art de synthèse et de pensée, se complairaient à ces visions nobles et tendres, où le rythme des lignes atteint à un si haut degré d'expression et d'harmonie.

Dulac a réuni ces lithographies en deux albums [1]. Le premier, daté de 1893, est intitulé simplement : *Suite de paysages.* « Ces quelques planches, a écrit l'artiste sur la feuille d'en-tête, sont le résultat modeste de mes premières recherches. Elles inaugurent une suite de paysages dans lesquels je cherche à exprimer les émotions fugitives que donnent les divers aspects de la nature. Idéaliser le plus possible, sans pourtant dénaturer les formes réelles, tel est mon but. » Toute l'esthétique de Dulac est dans cette profession de foi : il ne s'agit plus, remarque judicieusement M. L. Benedite [2], d'exprimer, comme a fait la génération qui a précédé, des *impressions* de formes et de couleurs purement objectives, mais, cette fois, des *émotions* personnelles. Et, non content de chercher dans la composition la traduction de ces émotions, l'artiste a, plus subtilement encore, — comme il le fera pour toutes ses planches futures, — tenté d'en indiquer pour ainsi dire jusqu'aux nuances, en établissant, pour chacun de ces paysages, des combinaisons de tons différentes qui en modifient délicatement l'impression. Dulac joue en virtuose consommé des multiples ressources que lui offre sous ce rapport le procédé lithographique : avec seulement deux ou trois tons, généralement très discrets, presque assourdis, il tire de chaque motif cent harmonies diverses, dont la réunion forme une merveilleuse et très douce symphonie.

Des coins de parcs abandonnés, avec, sous les grands arbres, des bassins endormis où parfois glisse silencieusement un cygne; un étang dont l'eau paisible, rayée seulement par le vol d'une hirondelle, s'encadre entre de hautes futaies prolongées à perte de vue ; d'étroites rivières allongeant au crépuscule entre deux berges sombres et des buissons profilés sur le ciel en grandes masses noires leurs eaux illuminées des reflets du couchant; des terrasses

1. Seules, trois planches, dont deux sont des répliques un peu modifiées de compositions qui figurent dans ces albums, ont été publiées en dehors : deux dans *L'Estampe originale* (Paris, A. Marty, 2e livraison de 1893 et 8e livraison de 1894), une dans *Les Peintres-Lithographes* (bureaux de l'*Artiste,* 1894). Des planches détachées furent aussi exposées aux Salons du Champ-de-Mars en 1892 et en 1897.

2. *Die franzœsische Lithographie der Gegenwart und ihre Meister : II. Charles Dulac* (*Die graphischen Künste.* Vienne, 1898, 3e fascicule).

solitaires, balayées tragiquement par le vent et la pluie, ou bien des plaines sereines, aux vastes horizons, coupées de bouquets d'arbres, égayées par l'eau miroitante d'un canal, forment les sujets des huit planches de cette première série ; et la simplicité savante du décor et de l'arabesque y atteint à une plénitude d'expression telle qu'elles deviennent, semble-t-il, des représentations types du motif choisi : toute la grandeur triste des Versailles et des Saint-Cloud,



LE VENT, LITHOGRAPHIE PAR CH. DULAC

toute la mélancolie du soir dans la campagne déserte, toute la douceur apaisante des beaux jours d'automne, s'exhalent de ces pages avec un sentiment et une ampleur qui font invinciblement songer aux larges mélodies d'un Lamartine :

> Mon cœur est en repos, mon âme est en silence,

aurait-il pu dire également devant de pareils sites.

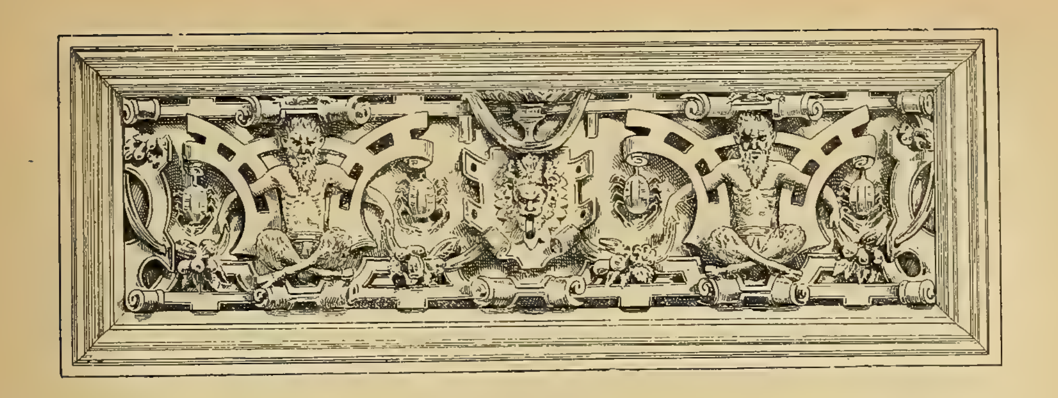
Avec le *Cantique des Créatures*, le ton s'élève encore. S'inspirant des strophes sublimes du doux moine d'Assise dont il partageait la foi profonde et tendre, Dulac va faire chanter aux éléments un hymne superbe d'adoration, en neuf compositions, soulignées de mystiques devises, dont voici les plus belles : *Le Commencement :* sous les rayons d'une lumière mystérieuse tombant d'infiniment

haut, le globe du monde perdu parmi des océans de vapeurs, au milieu de la solitude immense de l'éther ; *Le Soleil :* une vision candide de terres et d'eaux toutes baignées de limpidité et s'éveillant dans la clarté du matin; *La Lune,* enveloppant de sa douce lueur un calme et fluide paysage ; *Le Feu et l'Eau,* symbolisés par la maison flottante d'un passeur mettant dans l'ombre de la nuit, entre l'eau tranquille et le ciel uniforme traversé par la silhouette de maigres arbres, un rayon de lumière rougeâtre filtrant par la porte entrebâillée ; *La Terre,* qui synthétise admirablement la paix du travail champêtre dans la joie du grand air et du libre espace ; *Le Vent* (terrasse de Vézelay), non moins grandiose dans son contraste absolu, dans le fougueux échevèlement de ses lignes et la sombre violence de ses oppositions de tons ; *Le Chant final,* éternellement modulé dans les espaces infinis par les ondulations de grandes eaux balancées sous la pâle clarté d'un ciel semé d'étoiles.

Dulac a donné dans cet album la plénitude de son talent, de sa compréhension religieuse et émue de la nature. Il désirait cependant aller plus loin, exprimer des sentiments plus subtils encore et même purement mystiques : tout un carton est rempli d'essais auxquels il travaillait, quand la mort l'a enlevé, en vue d'une traduction picturale du *Credo*. Trois seulement de ces compositions sont achevées et lithographiées : un torrent descendant et bouillonnant entre des rochers sombres, puis deux paysages de rêve d'une impression infiniment reposante et douce, lumineuses visions d'Édens surnaturels, où les fleurs, les arbres et les eaux se combinent en merveilleux jardins de délices dont aucun mot, aucune reproduction ne sauraient rendre l'impalpable et mystérieuse poésie...

Telles furent les étapes successives du talent et de la carrière, trop tôt interrompue, de Charles Dulac. Que les préférences de chacun s'attachent à l'une ou à l'autre d'entre elles, nul ne méconnaîtra la noblesse et la beauté de ce continuel *sursum*. Si l'art consiste à dégager de la réalité, par la synthèse et la pleine mise en valeur des lignes et des tons, la somme d'idéal qu'elle renferme en y joignant les émotions qu'elle suscite en nous, l'œuvre de celui qui a su tirer de la nature et de son âme délicate de si grands et si purs accents apparaîtra à tous comme une des fleurs les plus exquises que l'art ait produites à la fin de ce siècle.

AUGUSTE MARGUILLIER



DOCUMENTS INÉDITS SUR PIERRE BIARD

ARCHITECTE ET SCULPTEUR DU CONNÉTABLE DE MONTMORENCY

SCULPTEUR, ARCHITECTE EN MON VIVANT JE FUS
DIGNE, S'IL EN FUT UN, D'UN SECOND ALEXANDRE

Ainsi commençait l'épitaphe de Pierre Biard, épitaphe fort curieuse par sa prétention même et par le désenchantement qu'elle montre chez cet artiste, qui se plaint par delà le tombeau du sort fait à son génie ou à sa vanité, et qui conclut :

TOUT VIENT AUX IGNORANTS, RIEN AUX HOMMES DIVINS [1]

Rival de Barthélemy Prieur, ce génie méconnu ne nous paraît cependant pas à distance avoir manqué de titres, de commandes et d'honneurs. Nous savons que le gouvernement de la Ligue l'avait nommé, en 1590, « architecte et superintendant ordonnateur de la dépense des bâtiments royaux [2] », ce qui ne l'empêcha pas ensuite d'entrer au service de Henri IV, lorsque celui-ci eut reconquis son royaume et sa capitale. Classé, il est vrai, après Prieur, dans un concours officiel en 1594 [3], il figura toute sa vie sur la liste des artistes pensionnés par le roi, et prit une part active aux grands travaux du Louvre et sans doute de Fontainebleau. Nous savons aussi qu'il fut appelé en Guyenne par le duc d'Épernon, qu'il y exécuta plusieurs

1. Cf. Piganiol de la Force, *Descr. hist. de la ville de Paris*, éd. de 1765, IV, 162.
2. Cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1875, p. 170-178.
3. Cf. *Bulletin de la Société d'histoire de Paris*, IX (1882), p. 26.

tombeaux dont on a retrouvé et publié les marchés[1] et y dirigea sans doute le commencement des travaux du beau château de Cadillac.

Ce n'est pas tout encore. De nouveaux documents, tirés de la correspondance des Montmorency, nous ont été fort obligeamment communiqués par M. Macon, conservateur-adjoint du musée Condé, à qui nous sommes heureux de pouvoir adresser ici tous nos remerciements. Ces textes, très importants pour l'histoire de notre artiste, font connaître toute une partie ignorée de sa carrière. Les uns, datés des années 1601 et 1602, montrent Biard à l'œuvre comme architecte ou intendant des bâtiments du connétable de Montmorency. Un autre, daté de 1607, nous fait connaître une sculpture exécutée pour le même personnage, œuvre très importante et malheureusement disparue, dont il ne reste que la gravure reproduite ici.

Biard, qui se trouvait en 1597 à Bordeaux, était certainement rentré à Paris en 1600, peut-être même avant ; en effet, un acte que nous avons retrouvé aux Archives Nationales[2] nous le montre passant marché, le 22 juin 1600, avec les marguilliers de Saint-Étienne-du-Mont, pour l'achèvement de la décoration du jubé de leur église et nous savons par tous les historiens de Paris que c'est lui-même qui avait construit ce jubé.

C'est vers cette date qu'il dut entrer au service du duc Henri de Montmorency, le fils du grand connétable Anne de Montmorency. Ce qu'il fit pour ce nouveau maître, ce ne sont pas seulement des projets de constructions nouvelles comme à Cadillac, c'est bel et bien de la pratique, de l'entretien, à Paris, à Écouen, à Chantilly et dans les diverses résidences de la famille. Ce n'était donc pas un vain titre qu'il prenait lorsqu'il se faisait appeler *architecte*. On le verra même désigné comme *ingénieur*, presque comme *maître maçon*.

En mars 1601, l'intendant Girard écrit au duc de Montmorency :

... L'hyver ayant esté long et fort humide a grandement intéressé vos maisons, tant des champs que de la ville. Je les ay faict visiter par le s^r^ *Byart*, et à l'instant faict travailler à l'hostel neuf de Montmorency, où il a jà faict faire despence de plus de II^c^ l. bien mesnagez. Le dit *Byart* dit qu'il faudra pour le dit hostel neuf plus de V ou VI^c^ l... A Chantilly j'ay désiré que cest été en vostre absence les fossez soient du tout parachevéz pour y remettre l'eau à votre retour, dont les m^es^ maçons demandent aud. s^r^ *Byart* plus de XVI^c^ l.[3]

1. Cf. *Revue de l'Art français ancien et moderne*, décembre 1885.
2. S, 3327.
3. Papiers de Condé, série L, t. LVIII, ff. 239-240.

Peu de temps après, on le voit s'occuper de l'installation d'une de ces fameuses fontaines à l'italienne si fort à la mode alors et dont les Francini allaient remplir pour Henri IV les jardins de Saint-Germain et de Fontainebleau.

Girard écrit de Paris au connétable, le 15 avril 1601 :

... Il y a en ceste ville ung Italien nommé le seigneur *Balbany*, lequel



STATUE DU DUC HENRI Ier DE MONTMORENCY, PAR PIERRE BIARD

D'après la gravure de Picart.

a une invention de faire de bonnes et fort belles citernes... J'ay pensé que peult-estre auriez-vous agréable qu'il en feit une en vostre maison d'Escouen, soit au milieu de la grande court ou de la terrasse... Vous adviserez sy vous trouvez bon que je mayne le coneur (*sic*) Donon, *l'ingénieur Byart* et led. sr Balbany pour visiter les lieux... [1]

On veut l'envoyer encore plus loin faire des vérifications ; mais

1. Papiers de Condé, série L, t. LIX, f. 56.

il refuse, ayant en ce moment la charge de plusieurs travaux, peut-être pour le roi, peut-être pour les marguilliers de Saint-Étienne.

8 mai 1601... Il a esté advisé en vostre conseil que nous envoyerions ung *me masson* pour aller en toutes vos maisons de Bretagne visiter tout ce qui a esté fait... Nous eussions bien désiré que le sr *Biart* y eust esté, pour le contentement que vous en eussiez reçu; je l'en ay prié, mais ses affaires ne le luy ont peu permettre... [1]

Voici maintenant une lettre de Biard lui-même, datée de novembre 1601, où il est question d'un projet de chapelle que le connétable avait l'intention de faire édifier avec un monastère aux environs de Chantilly. Le projet dut être abandonné, malgré l'insistance de l'architecte, après un commencement d'exécution, car on ne trouve, paraît-il, pas trace de ce monument au XVIIe siècle :

Monseigneur,

Le quinziesme du courant la première pierre de vostre églize de Nostre-Dame de-la-Grâce feust assize avec belle solennite. Monsieur l'evesque de Beaulvais y officia. Monsr votre filz et Madamoiselle vostre fille, assistés de Monsr de Bouteville, en furent les parins. A la vérité, Monseigneur, les assistants, qui y estoient en très grande multitude, car tout le pais circonvoisin y accourut, louerent fort ceste vostre pieuse intention, comme aussy le desseing, lequel je vous envoie, que les principaulx de entr'eulx veirent, pour l'exécution duquel s'il vous plaisoit, Monseigneur, que l'on adjoignit à vostre maçon quelque personnage ouvrier, ce serait pour toujours le stimuler à faire mieulx et plus promptement. Je vous suplie très humblement, Monseigneur, de croire que je contribueré à la conduite et perfection de ce deceing digne de vous, toute la diligence, fidélité et tout le soing qu'il s'y peuvent désirer, pour le désir et l'ambition que j'é que l'on recongnoisse que je possède dignement

Monseigneur, la qualité de
Vre très humble et très fidelle serviteur,

BIARD [2].

Puis, c'est la fameuse fontaine, qui revient encore l'année suivante. Girard écrit, le 17 mai 1602 :

..... J'ay dit à Monsr *Byart* que je luy feray bailler ce qu'il me demandera pour vostre fontaine et le pavé en vostre maison. Il désire en avoir encore pour vostre grande court de l'hostel neuf... [3]

Mais l'intendant, sans doute, se montra trop économe des deniers

1. Papiers de Condé, série L, t. LIX, f. 161.
2. *Ibid.*, série L, t. LXII, f. 158.
3. *Ibid.*, série L, t. LXV, f. 73.

de son maître. Car voici l'architecte qui réclame, le même mois :

Monseigneur jé jusques à ce jour faist travailler par tous les endrois de vostre fontaine pour y faire venir l'eau comme le désirés. Je y ay faict mettre des thuiaulx jusques à cix cens trente livres pesent, tant au jardin que en la cuisine et sommellerie, et avec deulx robinetz de cuir que je faict faire, l'ouvrage s'en alloit parfaicte sy Monsr Girard nous eust donné argent pour paier les matériaulx et ouvriers ; mais il ne en donnera poinct, comme il me l'a dict, ny aussy pour le paveur qui ha pavé la court ; qui est cause, Monseigneur, que encore pour ceste seconde fois, je vous supliré plus que très humblement donner ordre que nous puissions faire ce que désirés,

Qui suis

Vostre plus que très humble et très obéissant,

Biard [1].

On voit, par tous les détails de ces lettres, notre architecte véritablement à l'œuvre, dans sa besogne de chaque jour. Là en est le véritable intérêt. Quant aux travaux en eux-mêmes, il est impossible d'en trouver trace, naturellement, et, le pourrait-on, ils ne nous apprendraient sans doute pas grand'chose, vu leur importance minime, sur le style de l'artiste et sur son talent. Il est regrettable que l'on n'ait pas encore pu retrouver le projet de cette chapelle de Notre-Dame-de-la-Grâce que Biard avait conçue pour Chantilly.

Dans les années qui suivirent, Pierre Biard dut continuer à travailler pour le connétable, sans qu'aucun de ces travaux ait été sans doute très important. C'était d'ailleurs le temps où il décorait la façade de la petite galerie du Louvre de ces fameux esclaves si admirés et si regrettés par Sauval[2], qui les vit démolir quelque quarante ou cinquante ans plus tard; c'était aussi le temps où il sculptait la statue équestre de Henri IV pour l'hôtel de ville de Paris[3]. Les œuvres de Biard semblent avoir joué de malheur : celle-là encore a disparu. Il en est de même de celle que nous voulons signaler ici : la statue en bronze du duc Henri de Montmorency à cheval, qui figurait avant la Révolution sur la terrasse de Chantilly, à la place même où le duc d'Aumale a fait relever la glorieuse effigie du connétable Anne, chef-d'œuvre de M. Paul Dubois. La lettre de Biard puisée à la même source que les précédentes que nous allons donner maintenant établit que, dès 1607, le connétable Henri de Montmorency avait déjà conçu

1. *Ibid.*, série L, t. LXV, f. 136.

2. Sauval, *Antiquités et recherches*, II, 37.

3. Sauval, *Antiquités et recherches*, I, 442, 497 ; II, 482 ; III, p. 9 à 44.

le projet de s'élever à lui-même une statue triomphale et qu'il avait chargé son architecte et sculpteur Pierre Biard de l'exécution du monument. On discutait seulement la question des honoraires.

Monseigneur,

Monsieur du Tillet m'a donné à entendre que je ne vous demanderais que deulx mil escus, tant pour vostre représentation de bronze que désirés estre mise et posée sur votre cheval de bronze dans le mitan de vostre château d'Ecouen, et ce par ma lettre dernier que je vous suplie, Monseigneur, comme encore ceste-cy, de considérer, et vous trouverés que ouy bien pour vostre dicte représentation et son piédestal je me suis laisser aller à deulx mil escus; mais du surplus qui vault à tout meilleur marché faire six cens escus, vous ne vouldriés Monseigneur, qu'ilz sortisse de ma bourse, qui est une baze de bronze atachée avec les jambes de vostre cheval pour le faire tenir de soy-même et non avec de la charpenterie comme il faict maintenant, pour lequel faire il fault dresser équipage et fourneaulx à fondre en vostre maison d'Ecouen. Il me fault aussi moler le dit cheval et en faire un semblable pour faire ce que dessus; ensemble la fondation soulz le susdit cheval et piédestal, c'est pourquoy je demande avec tous ces surcrois deulx mil six cens escus, deulx mil escus pour la figure, piédestal, et six cens escus pour le surplus spécifié cy-dessus. C'est pourquoy, Monseigneur, je vous supplie en mander vostre volonté à Monsieur Girard ad ce que le temps ne se consomme plus en parolle. Je prie Dieu, Monseigneur, vous donner en sa garde, santé et contentement,

Qui suis, Monseigneur, vostre plus que très humble et très obéissant serviteur.

Biard.

De Paris, ce 3me mars 1607.

Cette lettre, un peu embarrassée, est curieuse par les détails qu'elle nous donne sur le travail dont il s'agit. Nous voyons bien d'abord, sans que cela soit dit expressément, qu'il est question simplement d'un cheval de bronze déjà existant, probablement italien, apporté sans doute à Écouen avec les *Esclaves* de Michel-Ange, et que le duc voulait utiliser pour y faire mettre sa statue, sa *représentation*, dit la lettre, comme Richelieu fera mettre plus tard, précisément par le fils de notre Pierre Biard, la statue de Louis XIII sur un cheval de Daniel de Volterre[1]. Biard parle seulement de *mouler* ce cheval pour « faire ce que dessus », et de lui faire une base pour remplacer la charpente qui le soutient actuellement.

D'autre part, on a pu remarquer, dans la lettre qu'on vient de

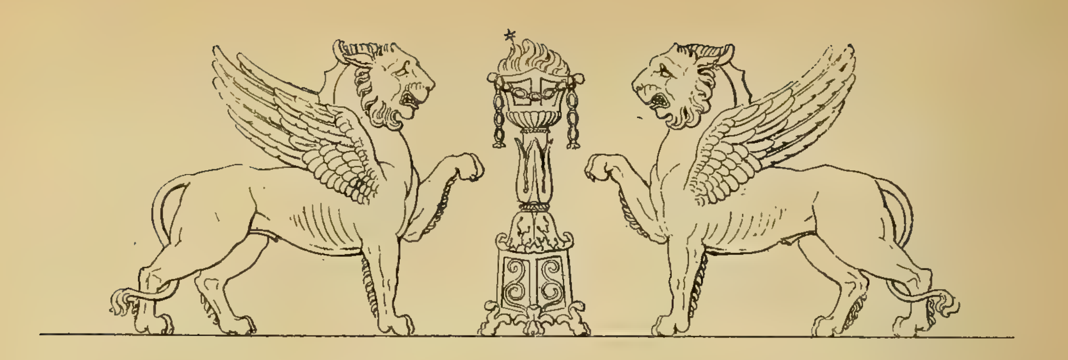
1. Montaiglon, *Notice sur l'ancienne statue équestre de Daniello Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII, sur la place Royale.* Paris, 1851, in-8°.

lire, qu'il s'agit non de Chantilly, mais d'Écouen. Il est probable qu'entre la conception et la mise en place, l'œuvre changea de destination, car nous ne savons pas que pareille statue ait jamais figuré à Écouen; et, au contraire, l'*Histoire généalogique de la maison de Montmorency* par André Duchesne[1] nous apprend qu'il fut élevé sur la terrasse de Chantilly une statue équestre du duc Henri de Montmorency. Elle nous en donne même une très belle gravure de Picart, d'après laquelle le caractère du cheval ne contredit pas trop ce que nous supposions tout à l'heure de son origine italienne. On peut donc, presque à coup sûr, affirmer que l'œuvre ici représentée est bien celle dont parlait la lettre de Pierre Biard.

Mais une autre difficulté se présente. L'inscription du piédestal de la statue rapportée par André Duchesne nous avertit que c'est Henri II de Montmorency (le fils du connétable, alors âgé de 17 ans, le filleul de Henri IV et la future victime de Richelieu), qui aurait élevé cette statue, son père étant encore vivant, « à la mémoire de son nom et de ses insignes vertus et mérites », et cela en l'année 1612. Que ce soit le fils qui l'ait élevée en l'honneur du père encore vivant, ou le père qui se la soit élevée à lui-même, peu nous importe, cet acte de piété filiale ne servant qu'à déguiser la vanité paternelle. Seulement, il ne nous faut pas oublier qu'en 1612 Pierre Biard était mort depuis trois ans. Avait-il, entre 1607 et 1609, date connue de sa mort, eu le temps de terminer cette statue, ou bien la laissait-il inachevée et fut-elle terminée par son fils Pierre II Biard, qui hérita sans doute de sa charge ? C'est ce que nous ne saurions jusqu'ici définir très exactement. Il nous semble néanmoins que le duc d'Aumale avait été un peu vite lorsque, parlant dans un chapitre sur *Condé à Chantilly*[2] de la statue de la terrasse, il avait simplement ajouté en note : « œuvre du sculpteur Pierre Biard, 1607 ». En 1607, le travail était à peine ébauché, et il ne fut peut-être terminé que par le fils de Biard. C'était néanmoins une sculpture très importante à signaler, surtout étant donné le peu de morceaux qui restent de cet artiste, l'un des plus originaux et des plus intéressants de l'époque de Henri IV. La gravure de Picart en donne une fort belle idée et fait entrevoir qu'elle n'était sans doute pas indigne de l'auteur de l'admirable *Renommée* de Cadillac, aujourd'hui au Louvre.

PAUL VITRY

1. 1624, fol. p. 455.
2. *Revue de Paris*, octobre 1895, p.472.



LES CONQUÊTES ARTISTIQUES

DE LA RÉVOLUTION ET DE L'EMPIRE

ET

LES REPRISES DES ALLIÉS EN 1815

(TROISIÈME ARTICLE[1])

1805-1806 ! Austerlitz, Ulm, Iéna ! C'est l'Allemagne, l'Autriche, la Pologne envahies, bientôt l'Espagne à la discrétion de l'empereur.

Ces pays doivent livrer aux armées triomphantes leurs plus précieuses richesses artistiques. Berlin donne 54 tableaux, Custrin 56, Potsdam et Sans-Souci 6, plus des marbres antiques et des objets divers. Cassel, la précieuse galerie à propos de laquelle Denon, envoyé pour faire un choix, confessait naïvement « n'avoir pas encore éprouvé un pareil embarras : toutes les œuvres ici », ajoutait-il, « sont des perles, de véritables bijoux[2] » ; Cassel doit livrer 299 tableaux, parmi lesquels ses admirables Rembrandt ; Schwerin en fournit 209, Dantzig 1, Varsovie 6, enfin le duché de Brunswick — nom odieux à tout ce qui avait conservé un peu l'esprit révolutionnaire — est impitoyablement rançonné. Martial Daru et Denon, envoyés pour choisir ce qui doit revenir à la France, en enlèvent, du 31 décembre 1806 au 26 février 1807, 9 bustes, 74 petits bronzes, 83 ivoires, 38 objets indiens et chinois, 70 objets sculptés bois, 15 objets en terre de Chine, 243 dessins et gravures, 70 médailles en argent et en bronze, 400 volumes de la bibliothèque de Wolfenbuttel, enfin 278 tableaux de la galerie Saltzdahlen, déjà tout emballés par le précautionneux duc, qui voulait les envoyer en Angleterre.

A Vienne, on enlève vingt-trois objets grecs, romains et égyptiens appartenant au Cabinet des antiquités et médailles, et 250 tableaux de la galerie du Belvédère.

Et ici, comme en Allemagne, le butin est de choix : ce sont des Véronèse

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 74 et 1.8.
2. Émile Michel, *Les Musées d'Allemagne*.

et des Rembrandt, des Titien et des Rubens, des van Dyck, des Dürer, des Holbein, des Cranach, des Claude Lorrain, des Poussin. De quoi faire plusieurs Louvre.

En effet, la plupart de ces chefs-d'œuvre ne pourront être exposés. Ils iront orner Fontainebleau, Compiègne, la Malmaison, les ministères, les domiciles des grands dignitaires.

*
* *

Que de hâte au Louvre ! Pour fêter dignement le premier anniversaire de la bataille d'Iéna, il faut montrer au peuple, le 14 octobre 1807, les trophées artistiques de la Grande armée, soit 50 statues, 80 bustes, 193 bronzes et tous



MÉDAILLES COMMÉMORATIVES DE LA FONDATION DU MUSÉE NAPOLÉON

Par C.-M. Renaud d'après Andrieu.

les tableaux qui ont pu prendre place, ceux surtout des maîtres peu connus ou mal représentés jusqu'alors.

Mais le Louvre triomphal, méthodiquement réorganisé, n'est montrable qu'en 1810. L'avertissement du catalogue annonce que « la galerie est maintenant divisée en neuf parties : la première, qui touche au grand Salon, est occupée par les tableaux de l'école française ; les quatre suivantes contiennent ceux des écoles allemande, flamande et hollandaise ; enfin, les quatre dernières, les tableaux des différentes écoles italiennes. »

Le Musée possède alors la plupart des chefs-d'œuvre européens, les toiles, bustes, statues vantés par les artistes et les antiquaires.

On y trouve la *Transfiguration* de Raphaël, autrefois commandée par la cathédrale de Narbonne, dont un Médicis était archevêque ; mais la toile venant à peine d'être terminée quand Raphaël mourut, le pape s'opposa au départ du chef-d'œuvre. Du même maître, il y a encore, parmi les vingt-six numéros exposés : le *Couronnement de la Vierge*, la *Vierge de Foligno*, la *Sainte Cécile*, l'*Assomption de la Vierge*, la *Vision d'Ézéchiel*, les portraits de *Jules II*, de *Léon X*, du *Cardinal Inghirami*, et, figurant parmi les dessins exposés dans la galerie d'Apollon, le carton de l'*École d'Athènes*. Vient la campagne d'Espagne : le *Spasimo* et la *Vierge au poisson* grossissent le lot du maître.

On voit, du Pérugin, la *Vierge de Pérouse*, *Isaïe*, *Jérémie*, la *Vierge et Jésus transportés dans les airs*, la *Mère de Pitié ;*

Du Corrège : la *Vierge à l'écuelle*, le *Saint Jérôme*, *Saint Placide*, *Jupiter et Léda;*

De Paul Véronèse : les *Noces de Cana*, *Dalila livrant Samson*, la *Femme adultère*, *Jupiter et Léda*, la *Mort de Cléopâtre ;*

Du Titien : l'*Assomption*, le *Martyre de saint Pierre Dominicain*, le *Martyre de saint Laurent*, des portraits.

Dans les travées réservées à la Flandre, se voient : l'*Agneau mystique*, de van Eyck ; l'*Élévation* et la *Descente de croix*, l'orgueil d'Anvers, *Saint Roch*, le *Coup de lance*, l'*Assomption*, *Vénus et Adonis*, de Rubens ; *Saint Martin*, les portraits de *Scaglia* et de *Guido Bentivoglio*, de van Dyck.

Le nombre des Rembrandt dépasse trente : voici les portraits de *Saskia*, de *Coppenol*, du *Jeune homme inconnu*, la *Présentation au Temple*, la *Famille du bûcheron*, *Jacob bénissant les enfants de Joseph*, *Samson et Dalila*, deux *Paysages*.

Paul Potter y a son célèbre *Taureau*.

Jean Steen compte six chefs-d'œuvre, dont les *Ages de la vie*, la *Fête aux huîtres*, deux *Médecins*.

Wouwerman compte trente-trois numéros.

Albert Dürer est représenté par une *Adoration des Mages* et une *Adoration des Bergers ;* Cranach, par un *Saint Jean-Baptiste* (sous les traits de Melanchton) *prêchant dans le désert*[1].

C'est à Vienne que nous allons chercher, en 1809, un portrait portant la signature authentique de François Clouet : celui de Charles IX, grandeur nature, qu'accompagne un autre petit portrait du même roi et du même maître, qui est resté, celui-là, au Louvre[2].

Mais que d'œuvres attendent une place ! Certaines, comme le portrait d'*Abraham Grapheus* de C. de Vos, repartiront sans avoir été montrées. Qu'on se presse ! Le 25 juillet 1814, il n'est que temps d'exposer dans le grand Salon une suite de peintures des écoles primitives d'Italie, de Flandre et d'Allemagne, et quelques chefs-d'œuvre des maîtres espagnols et italiens.

Certaines œuvres nous sont restées. Ce sont celles de la primitive école florentine, que l'habileté du secrétaire général Lavallée nous conserva, celles aussi provenant d'un échange avec le musée Brera et dont il sera parlé plus loin. Mais, dans le catalogue de 1814, à ces toiles, dans lesquelles se concentre aujourd'hui l'attrait de notre Salle des sept mètres, se trouvaient joints ces autres chefs-d'œuvre : *Sainte Catherine d'Alexandrie*, d'Alfani ; un retable en 14 parties : la *Naissance de Jésus*, sa *Résurrection*, le *Jardin des Oliviers*, le *Portement de croix*, etc., d'Alunno ; le *Martyre de saint Sébastien* (triptyque), de Christophe Amberger ; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, de Tuzio di Andria ; le *Printemps*, le *Carnaval*, de Brueghel le vieux ; *Saint Sigismond* et *Saint Sébastien*, de Burgkmair ; la *Madeleine en prière*, de Juan Carreño ; *Saint Georges combattant le dragon* (retable), d'Andrea Castagno ; *Saint Joachim*

1. La France possédait alors plus de vingt-cinq œuvres de Cranach provenant de Munich, Berlin, Brunswick et Vienne.

2. Certains souverains ne se découragèrent pas. Ils collectionnèrent quand même. Il existe, dans les archives des Musées nationaux, à la date du 1er avril 1814, une réponse de Denon à une lettre du roi de Bavière, qui le consultait sur la vente prochaine de la collection de la Malmaison.



LES TABLEAUX ENLEVÉS DE LA GALERIE DE PARME ET LIVRÉS AUX COMMISSAIRES FRANÇAIS (MAI 1796)

(Dessin de Meynier, au Musée de Versailles.)

rencontrant sainte Anne, de E. Caxès ; *Ézéchiel prophétisant* et un *Paysage*, de Collantes ; la *Vierge, saint Jean-Baptiste et l'Enfant Jésus*, de Cima da Conegliano ; la *Sainte Famille*, de Hans von Kulmbach ; la *Vierge donnant le sein à l'Enfant Jésus*, d'Hubert van Eyck ; *Saint Siméon bénissant Jésus*, de Gentile da Fabriano ; la *Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône*, d'Hugo van der Goes ; une *Adoration des Mages*, d'Holbein le vieux ; un *Saint François recevant les stigmates*, une *Descente de croix*, et une *Cène*, de Holbein le jeune ; *Martyre de saint Étienne*, de Jules Romain ; *Jésus-Christ outragé par les soldats*, et *Martyre de saint Sébastien*, de Morales ; *Origine de Sainte-Marie-Majeure*, en deux tableaux, de Murillo ; le *Néant des vanités humaines*, de Pereda ; *Jésus crucifié*, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, la *Vierge portée sur les nuages*, de Pinturicchio ; la *Vie de saint Bernardin*, en deux tableaux ; la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, de Pisanello ; *Jésus crucifié*, de Wurmser de Strasbourg ; l'*Adoration des Rois*, la *Circoncision*, de Zurbaran ; l'*Annonciation*, de Rogier van der Weyden, etc. [1]

Et que l'on admire vite ! Les routes d'Espagne sont encombrées de chariots. Mais, hélas ! tous ne pourront pas arriver jusqu'à Paris. Il y en aura encore à Bayonne que Napoléon sera détrôné.

Malgré cette abondance de chefs-d'œuvre, les administrateurs du Louvre trouvèrent encore le moyen d'augmenter l'importance du Musée par des acquisitions qui sont pour la plupart excellentes. C'est, en effet, entre 1800 et 1815 qu'entrent au Louvre le *Banquier et sa femme*, de Quinten Massys, acheté 1.800 francs ; le *Portrait de Tromp*, par Metsu ; le *Marché aux poissons*, d'Adrien van Ostade, acheté 3.151 francs ; *Pilate se lavant les mains*, de Honthorst ; une *Nature morte*, de David de Heem ; un *Paysage avec animaux*, de Ommeganck ; les *Produits de la chasse*, de Weenix ; les deux *Intérieurs*, de Pieter de Hooch, dont l'un, la dame et le cavalier jouant aux cartes, ne fut payé que 1.350 francs à la vente Claude Tolozan. Denon eut aussi recours à des échanges avec les collections étrangères, qui, il est vrai, n'étaient pas toujours libres d'avoir une opinion, ainsi qu'en témoigne ce fragment d'une lettre adressée, le 9 mars 1812, par Denon, au duc de Cadore, intendant général de la couronne :

> Mais de quoi s'agit-il enfin ? L'empereur prend dans son musée de Brera cinq tableaux pour son musée de Paris. Dans ce dernier, il cherche à compléter la collection la plus étonnante qui ait jamais été faite, et due presque en totalité à ses victoires. Sa Majesté eut pu les prendre sans envoyer en compensation les trois beaux tableaux de l'école flamande [2].

Denon voulait donner au musée de Milan cinq tableaux de l'école flamande : *Institution de l'Eucharistie*, par Rubens ; *Saint François à genoux devant la Vierge*, par van Dyck ; le *Sacrifice d'Abraham*, par Jordaens, et deux autres tableaux sans désignation d'auteur, pour avoir en échange : la *Vierge de la famille Casio*, du très rare Boltraffio ; la *Prédication de saint Étienne*, de Carpaccio ; la *Sainte Famille*, d'Uggione ; *Saint Bernardin de Sienne* et *Saint Louis de Sicile*, *Saint Bonaventure* et *Saint Antoine*, de Bonvicino, tous peintres exquis.

Denon eut, bien entendu, malgré quelques difficultés, gain de cause, et ces tableaux figurent encore parmi les plus beaux de notre musée.

Malgré cette abondance de chefs-d'œuvre, qui obligea le Louvre à distribuer,

1. Nous respectons les attributions de l'époque.
2. Archives des Musées Nationaux (Correspondance).

en 1803, 1804, 1805 et 1811, aux musées de province et à ceux qui avaient été fondés dans les villes conquises une partie de ses richesses — ce qui a donné lieu à de piquants échanges et à de féroces ingratitudes, — tous les trésors d'art si chèrement achetés aux dépens du sang français n'arrivèrent pas à destination de notre musée. Beaucoup restèrent en des mains indélicates ou bien furent l'objet de trafics peu scrupuleux de la part des grands de l'Empire. On connaît les origines de la fameuse collection Soult ; on sait moins le rôle des autres lieutenants de Napoléon. Tels d'entre eux firent presque ouvertement commerce d'œuvres d'art, aussitôt pillées, aussitôt vendues. En agissant ainsi, ils ne faisaient, au reste, qu'imiter l'âpre Joséphine, qui avait inauguré ce commerce dès les campagnes d'Italie. Devenue impératrice, elle le pratiqua simplement sur une échelle plus vaste. Des collections entières lui étaient apportées. Elle se réservait quelques belles pièces, cédait les suivantes et distribuait le fretin à ses familiers.

A propos des camées et des pierres gravées qui avaient été enlevés à Potsdam, le 5 avril 1807, sur l'ordre de l'empereur, on trouve dans un rapport adressé par le baron Denon au comte de Blacas, lors des réclamations de la Prusse en 1814, les passages suivants, qui sont fort édifiants :

Les pierres gravées qui ont été prises à Berlin ne sont que des objets de peu d'importance, la suite entière des pierres gravées du baron de Stock ayant été enlevée avant l'arrivée des Français dans cette ville ; tout ce qui fut trouvé et apporté à Paris a été réuni dans une boîte à compartiments et remis, par ordre de Napoléon, à Mme Bonaparte, pour y choisir une parure. Ces objets ne lui ayant pas semblé aussi beaux qu'elle le présumait, elle se contenta d'en extraire des bagues et plusieurs petits camées qu'elle donna aux dames de sa cour, et renvoya le reste au Musée [1].

Ce sans-gêne dans le partage d'œuvres de prix eut, de plus, l'inconvénient, aux jours de la défaite, en 1814 et en 1815, de compliquer les choses. On rendit au baron de Schutz, commissaire de Prusse, 461 pièces, plus le célèbre camée de l'apothéose de Septime-Sévère. Il manquait encore 76 autres pièces égarées par Joséphine. D'où des discussions qui ne firent, comme on le verra plus loin, qu'envenimer les négociations.

La même Joséphine avait accaparé, sans plus de formalités, quarante-huit des chefs-d'œuvre enlevés en 1806, par le général Lagrange, de la galerie de Cassel, de cette galerie tant admirée par ce fin connaisseur de Denon. Lorsqu'après les premières reprises des alliés, en 1814, on songea à réintégrer au Louvre les quarante-huit tableaux en question, il fallut engager une volumineuse et inutile correspondance avec les représentants des héritiers de Joséphine, récemment décédée.

Denon écrivit à ce propos au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi :

Paris, le 30 juin 1814.

Monseigneur,

Je viens de recevoir la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, le 29 du courant, relativement aux tableaux de la Malmaison.

Je m'empresse d'adresser à Votre Excellence la liste des quarante-huit tableaux enlevés de Cassel par l'électeur, après la bataille d'Iéna, retrouvés dans une maison de garde-chasse, dans une forêt, saisis par le général Lagrange et expédiés par lui à l'impératrice Joséphine qui, pour lors, était à Mayence.

Chargé de rassembler tous les objets d'art de Cassel et obligé de revendiquer ces

1. Archives Nationales, O^{3}1431. On trouvera deux faits analogues aux pages IX et X de l'avant-propos du tome III de l'*Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie*, de M. É. Molinier.

tableaux, ils devinrent un objet de discussion, terminé par le silence de l'empereur, ce qui a pu faire croire à l'impératrice Joséphine que ces tableaux lui appartenaient et ce qui m'a empêché de les comprendre dans le catalogue du musée.

Je dois prévenir qu'à l'époque même où je revendiquai ces tableaux, on me manda que l'impératrice n'en avait reçu que trente-six au lieu de quarante-huit, ce qui me fit supposer alors qu'une caisse avait été égarée et que ces tableaux se trouvaient perdus soit pour le Musée, soit pour la galerie de la Malmaison.

Dans ces 36 tableaux, tous à la vérité fort beaux, on en distingue principalement 6 que leur sublimité rend importans pour le Musée.

Savoir :

3 des cinq Claude Lorrain ;
1, la *Confrairie de l'Arquebuse*, de Teniers ;
1, le Paul Potter, connu sous le nom de la *Vache qui pisse ;*
1, la *Descente de croix*, de Rembrandt [1].

. . . .

D'après les renseignements que j'ai l'honneur de vous adresser, Monseigneur, la décision du roi et un ordre de votre part me mettront en mesure de faire une réclamation auprès des fondés de pouvoir des héritiers de l'impératrice.

Agréez, etc.

DENON [2].

Aux lettres, aux réclamations de Denon, les fondés de pouvoirs de l'ex-impératrice répondirent :

Il paraît que Sa Majesté les avait tellement considérés comme sa propriété personnelle, qu'elle a disposé d'un assez grand nombre et qu'avec sa délicatesse très connue, elle n'eût certainement pas pris sur elle de le faire, si il y avait pu avoir le moindre doute.

Il nous semble encore, Monsieur, qu'il suffit de rappeler qu'au moment de la séparation on exigea que l'impératrice rendît non seulement les diamants, mais encore l'argenterie, le mobilier et même le linge qui pouvaient être considérés comme propriété de la Couronne, pour être convaincus que, si des tableaux avaient également pu être considérés sous ce rapport, on eût de même exigé la remise [3].

C'est également ce qui fut répondu aux légitimes propriétaires, lorsque en 1815 ils revendiquèrent ces mêmes tableaux :

En se présentant à la Malmaison, les commissaires hessois apprirent avec stupeur que la collection de Joséphine, formée pour la plus grande partie des dépouilles de la galerie de Cassel et qui comprenait la célèbre vache de Paul Potter, un Rembrandt, un grand Teniers, quatre des plus beaux paysages de Claude Lorrain, etc., avait été cédée à l'empereur Alexandre pour une somme de 940.000 francs.

Toutes les démarches que, confiants dans la justesse de leurs réclamations, ils tentèrent auprès du czar, ne devaient cependant pas aboutir [4].

CHARLES SAUNIER

(La suite prochainement.)

1. En comprenant les douze tableaux égarés, les Claude Lorrain étaient au nombre de six. Il y avait cinq Rembrandt : *Portrait d'homme tenant un gant*, *Portrait de femme ayant les mains croisées*, *La Vierge et l'Enfant Jésus*, *Jésus chez Marie-Madeleine*, et celui cité. Du Poussin : un *Intérieur ;* de Léonard de Vinci : l'*Amour maternel* et une *Sainte Famille ;* de Raphaël : une *Vierge dans un paysage ;* d'André del Sarte : une *Sainte Famille ;* d'Annibal Carrache : une *Descente de croix ;* de van Dyck : un *Portrait d'homme tenant un compas*. Et encore des Wouwerman, des van der Heyden, des Dou, etc.

2. Archives Nationales, $O^3$1429.

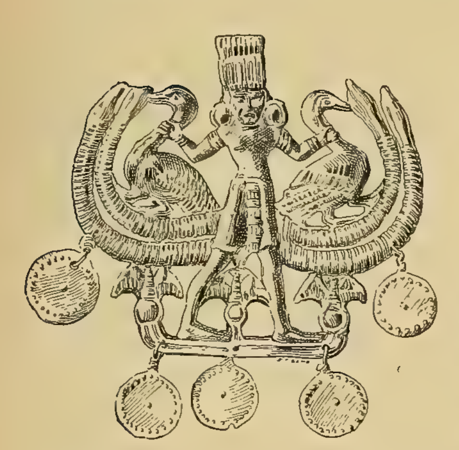
3. Archives Nationales, $O^3$1429.

4. Émile Michel, *Les Musées d'Allemagne*.



BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ, par Georges Perrot et Charles Chipiez. Tome VI : La Grèce primitive, l'Art mycénien; tome VII : La Grèce de l'épopée, la Grèce archaïque (le temple)[1].



C'est une véritable encyclopédie que cette histoire de l'art antique, suivie d'abord pas à pas en Orient, depuis les plus anciens monuments de l'Égypte et de la Chaldée jusqu'à l'art perse, « fils dernier né de l'Asie », en passant par l'Assyrie et les nombreux royaumes de l'Asie Mineure. MM. Perrot et Chipiez, par l'image et par le texte, ont fait naître, grandir, fleurir et mourir sous nos yeux, l'une après l'autre, les nobles civilisations artistiques de l'Orient.

Le plan d'un pareil ouvrage n'était pas facile à établir, car ces civilisations échappaient à une classification rectiligne, et celle dont le rôle a fini le dernier n'est pas la dernière venue, tant s'en faut, puisque ses origines remontent à une haute antiquité. Dès le xve siècle avant notre ère, la Phénicie n'était-elle pas déjà la courtière artistique des nations ? Sans avoir à son actif aucune création d'art absolument originale, elle a eu le

1. Paris, Hachette. Tome VI, un volume grand in-8°; 553 gravures dans le texte et 21 planches coloriées; tome VII, un volume grand in-8°, 293 gravures et 54 planches

grand mérite d'introduire dans les îles de la mer Égée, en Grèce et plus loin, des spécimens de l'art égyptien et asiatique, probablement aussi ses propres artistes, élèves de maîtres plus grands qu'eux; et c'est seulement après la chute de Carthage, sa plus puissante colonie, que l'art oriental, déjà fortement ébranlé par la conquête macédonienne, cédera définitivement la place au génie grec.

Cinq gros volumes n'étaient pas de trop pour raconter ces quarante siècles d'art.

Avec le sixième volume, qui va nous parler des origines de l'art grec, force nous est de retourner en arrière et bien loin; mais tout valait mieux que de morceler la longue histoire de cet art, et puis, pour tout dire, c'est la faute des archéologues modernes! Il y a trente ans, un retour en arrière de deux ou trois siècles aurait suffi : n'était-il pas convenu que l'art grec avait surgi tout formé, un beau jour, vers le milieu du ve siècle? Phidias était le roi de l'époque florissante; les Éginètes représentaient la période primitive, et chacun de nous acceptait paisiblement cette légende. Le doute est un mol oreiller, a-t-on dit : il semblera dur comme une pierre, si on le compare à une idée fausse unanimement acceptée. Voilà qui est vraiment doux et reposant pour l'esprit! Mais, tandis que les archéologues du temps de notre jeunesse — beaucoup d'entre eux, du moins, — prenaient les vieux monuments, les vieux vases, comme prétextes à des explications « mythiques » qu'ils cherchaient commodément dans un cabinet de travail bien clos et bien chauffé, ceux d'aujourd'hui, par une singulière aberration dont on n'avait guère trouvé que de rares exemples depuis l'expédition de Bonaparte en Égypte, se préoccupent des faits; ils veulent les vérifier de leurs propres yeux, faire des fouilles eux-mêmes! Un des premiers qui rentrèrent résolument dans la bonne voie fut Schliemann, cet épicier allemand naturalisé américain, archéologue fort ignorant, linguiste plus que médiocre, qui, ayant appris le grec à l'âge où les « gens instruits » commencent à l'oublier ou à s'endormir dessus, « découvrit » brusquement Homère et Pausanias, les crut sur parole, alla tout droit, sans hésitation, là où ils lui disaient d'aller et ne trouva peut-être pas ce qu'il cherchait — les trésors d'Atrée et de Ménélas, les tombeaux d'Agamemnon et de Clytemnestre, — mais fit sortir de terre toute une civilisation. De plus savants que lui, qui, faute d'avoir pris au sérieux la légende homérique, n'auraient sans doute pas songé à entreprendre des fouilles dans ces endroits-là, M. Dœrpfeld et M. Tsoundas, en première ligne, les continuèrent avec plus de méthode; ils corrigèrent et précisèrent les résultats magnifiques, mais un peu vagues sur certains points, un peu trop affirmatifs sur d'autres, qu'avait obtenus Schliemann par une intuition vraiment géniale.

Grâce aux fouilles de Troie, de Tirynthe, de Mycènes surtout, nous pouvons aujourd'hui nous représenter clairement ce qu'était un palais ou un tombeau de l'ancienne Grèce, dans une ville riche et puissante du temps de la guerre de Troie, gouvernée par un prince tel que le grand Agamemnon. Parmi les curiosités du bel ouvrage qui nous sert de guide, une des plus intéressantes, sans aucun doute, est l'essai de reconstitution que MM. Perrot et Chipiez ont tenté avec une prudence extrême et un succès admirable, de l'extérieur et de l'intérieur d'une tombe et d'un palais mycéniens de la « seconde période », qui est la plus parfaite. En voyant ces salles, où une ornementation très riche d'effet est obtenue avec des combinaisons de lignes très simples, où les madriers et les

lambris étaient couverts de feuilles guillochées de divers métaux, on comprend le passage de l'*Odyssée* (VII, 94-90) que cite M. Perrot, la description du palais, rêvé par le poète, du roi des Phéaciens :

« C'était comme les rayons du soleil ou ceux de la lune qui brillaient — dans la haute maison du magnanime Alkinoos. — Des murs de bronze avaient été menés de l'un à l'autre côté, — depuis le seuil jusqu'au fond de l'appartement ; une frise de verre bleu régnait sur tout le pourtour. — Des portes d'or fermaient la maison bien close ; — des jambages d'argent se dressaient sur le seuil de bronze, — le linteau était d'argent, et d'or l'anneau qui tirait le battant ».



OENOCHOÉ DU DIPYLON

Il est évident que « d'or » signifie : couvert d'une très mince feuille d'or. Mais, à cela près, les débris de clous de bronze à tête dorée, d'ivoire, d'albâtre, de bronze, d'émail bleu, de plaquettes d'or guillochées que Schliemann retira des fouilles sont là pour prouver que cette description, un peu enjolivée sans doute, avait été prise dans la réalité.

M. Perrot n'hésite pas — et il en fournit de bonnes preuves — à faire remonter jusqu'au XVe siècle la période la plus florissante de la civilisation mycénienne. C'est donc aussi à cette époque qu'il faudrait attribuer les deux superbes vases en or repoussé, trouvés dans une tombe de Vaphio, qui représentent, l'un une chasse au taureau, l'autre un homme gardant paisiblement, dans un pâturage, les taureaux pris au piège, mais où la vérité et la furie du mouvement semblent indiquer un art qui aurait déjà de longues racines; par conséquent, une civilisation déjà très vieille. Même remarque, à propos d'un fragment de vase en or, trouvé à Mycènes, qui représente le siège d'une ville ; et, plus encore, à propos de plusieurs poignards mycéniens en bronze, incrustés de scènes de chasse, où l'on voit les panthères courir, les oiseaux voler, les gazelles s'enfuir, les lions et les hommes lutter, tous avec une justesse de mouvements et une variété d'attitudes inimaginables. Sur quelques pierres gravées de la même époque, il y a tel lion, tel taureau, dont on ne trouverait l'équivalent que dans les spécimens les plus parfaits de l'art égyptien ou assyrien. Faut-il vraiment y voir l'œuvre d'artistes autochtones? Cette opinion et l'opinion inverse ont des défenseurs également autorisés. Pour notre part, après avoir adopté jadis d'une manière presque intransigeante l'idée que ces chefs-d'œuvre provenaient d'artistes étran-

gers, importés à prix d'or, nous avouons que l'argumentation très serrée de M. Perrot mérite toute autre chose que l'examen superficiel que nous pouvons en faire aujourd'hui. Pourquoi les orfèvres de Mycènes sont-ils si fort au-dessus des sculpteurs, qui ont sous la main une matière beaucoup plus facile à travailler? Pourquoi les céramistes sont-ils incapables, à la même époque, de dessiner, tant bien que mal, non seulement une figure humaine, mais un oiseau ou un bœuf? Pourquoi la céramique a-t-elle commencé à dégénérer un siècle ou deux avant l'invasion des Doriens, quand les autres arts semblent avoir progressé dans Mycènes, jusqu'à l'heure même de cette invasion, qui a donné le signal de cette décadence? Et le fait de cette chute prématurée de la céramique est-il fondé sur une chronologie bien solide? L'éminent auteur de l'*Histoire de l'Art dans l'antiquité* a prévu ou connu toutes ces questions ou objections. Il y répond très franchement, sans faux-fuyants ni subtilités. Il en pose une, à son tour, qui est très forte: si vous n'admettez pas des artistes indigènes, dans quels pays voisins ou lointains trouverez-vous les auteurs de ces admirables ouvrages d'orfèvrerie et de glyptique? Jusqu'à présent, nous sommes bien obligés de dire: « Nous n'en savons rien. » Sans aucun doute, il est permis de supposer que des artistes égyptiens appelés à Mycènes par un Agamemnon, — à peu près comme des artistes européens à la cour d'un Ménélik, — ont pu et dû subir l'influence de leur Mécène et déformer légèrement leurs types habituels; mais comment prouver la réalité de cette hypothèse? La question devra donc rester non résolue.

Mais vraiment, il serait désirable que la formation de séries plus longues, où la transition serait mieux ménagée au point de vue de la valeur d'art, vînt donner définitivement raison à la théorie de M. Perrot, qui a le mérite de tracer de grandes divisions, bien simples et bien nettes, dans l'histoire de l'art grec depuis ses origines. On verrait cet art naître sur les bords et dans les îles de la mer Égée, encore rudimentaire dans la Troie la plus ancienne, plus développé à Théra, plus encore à Rhodes et en Crète, atteignant, dans les grands centres de Tirynthe et de Mycènes, toute la perfection dont il est capable; déclinant à la suite d'une invasion de barbares qui va produire une période analogue à celle des premiers temps de notre moyen âge; puis, recommençant à vivre sous la forme très humble du style géométrique.

A ce moment, la poésie fleurit d'une floraison merveilleuse parmi les Ioniens que l'invasion a chassés d'une rive à l'autre de la mer Égée. Mais l'art proprement dit va reprendre sa marche ascendante; la figure de l'animal va se mêler sur les vases au décor géométrique, qu'elle éliminera peu à peu. C'est la période qui s'étend depuis l'invasion dorienne jusqu'aux environs de la première Olympiade, c'est-à-dire au milieu du huitième siècle. M. Perrot l'étudie dans la première moitié (*La Grèce de l'Épopée*) de son VIIe volume. Nous ne pouvons pas nous étendre autant que nous le voudrions sur les remarquables considérations d'ensemble qui ouvrent le volume, et qui traitent du caractère de la civilisation grecque pendant cette période. L'auteur montre comment les divinités des peuples orientaux, symboles vagues et panthéistiques de la puissance génératrice de la nature, acquièrent, en passant sur le sol de l'Europe, une forme de plus en plus parfaite et précise, en même temps qu'une signification de plus en plus idéale. Voyez, par exemple, Pallas Athéné: « d'abord

déesse de l'aurore ou de l'éclair qui perce la nue et en fait jaillir l'ondée bienfaisante, puis déesse des combats où le sang-froid et la ruse priment la force brutale, elle est devenue enfin, par une transformation graduelle, l'inspiratrice de toutes les inventions utiles, l'éternelle sagesse, l'intelligence divinisée ». Chose frappante, l'architecture religieuse reste à l'état rudimentaire, alors que les dieux de l'Olympe ont tous pris dans l'imagination grecque une forme définitive que précisera la sculpture. Les sacrifices aux dieux se font encore souvent sur des autels en plein air, dans des bois sacrés. Les temples primitifs semblent avoir eu très peu d'importance, au moins comme dimensions.

Les premiers temples qui méritent vraiment ce nom sont d'ordre dorique.



TÊTE DE LION D'UN TEMPLE D'HIMÉRA

(Musée de Palerme)

On a beaucoup cherché leur prototype : les fouilles des trente dernières années, ont résolu le problème. Le modèle du premier temple dorique, c'est le *mégaron*, c'est-à-dire le salon d'honneur, où les princes de la période mycénienne recevaient de nombreux visiteurs, qui pouvaient se chauffer autour d'un foyer central ; la salle qui le précédait, le *prodomos*, deviendra le *pronaos*. Adossez deux *mégarons* l'un à l'autre, en ôtant les murs du fond, vous aurez le temple avec ses deux *pronaos* opposés et ses deux façades identiques. Enfin, pour donner à l'édifice plus de richesse, entourez-le d'un rectangle de colonnes, vous aurez le temple périptère. La base de l'édifice civil était en pierres ; les murs latéraux en pierres ou en briques, alternant avec des solives verticales et horizontales ; la couverture du *prodomos* était formée (t. VII, fig. 177) de poutres longitudinales posées sur une solide poutre transversale encastrée dans les murs latéraux et soutenue par des colonnes. Cette dernière poutre est devenue une architrave ; les extrémités

de celle qu'elle supporte correspondent aux triglyphes du temple. Comparez la figure précédente avec la figure 180 (t. VII), qui représente le temple de Ségeste dans son état actuel. La filiation serait encore plus frappante, si on comparait celui-ci avec les premiers temples qui furent couverts en bois.

Dans l'ouvrage de MM. Perrot et Chipiez, l'analyse pénètre jusqu'aux plus petits détails de l'architecture du temple dorique, depuis les fondations jusqu'au fronton et aux tuiles faîtières du toit. L'examen du temple ionique n'est pas moins minutieux. Aussi ancien peut-être que son rival, ce temple, né sur les côtes de l'Asie Mineure, créé par les Éoliens et les Ioniens, gardera toujours la marque de son origine asiatique : par exemple, dans la forme de la base et du chapiteau de la colonne ; pour le reste, il fera au temple dorique toutes les concessions, lui empruntant peu à peu ses vastes proportions, son double *pronaos*, sa belle ceinture de colonnes et jusqu'à la frise de son entablement; et, chose étonnante, à l'heure même où les Grecs croiront ne plus employer dans leurs édifices religieux que l'ordre ionique, l'édifice qui sortira en réalité de leurs mains sera toujours le temple dorique, modifié seulement dans des détails très importants, mais secondaires, tels que la forme des colonnes et la richesse de délicats ornements.

C'est Athènes — la grande assimilatrice à la fois et la grande créatrice — qui a eu l'honneur d'introduire en Grèce le mode ionique, comme elle y a acclimaté la science, la philosophie et la poésie ioniennes. « C'est Athènes qui a tout mis au point, tout mûri, tout mené jusqu'à la perfection ; c'est chez elle et par elle que s'achève le prodigieux et long travail d'enfantement, de production artistique et littéraire qui, pour nous, a commencé à Mycènes, à Tirynthe, à Orchomène, en Thessalie, pour se continuer avec une infinie diversité d'inventions et d'efforts, dans toutes les colonies grecques qui s'étaient attachées aux rivages de la Méditerranée, et surtout dans les brillantes cités de la Grèce asiatique, dans cette Ionie que l'on a justement appelée le printemps de la Grèce. »

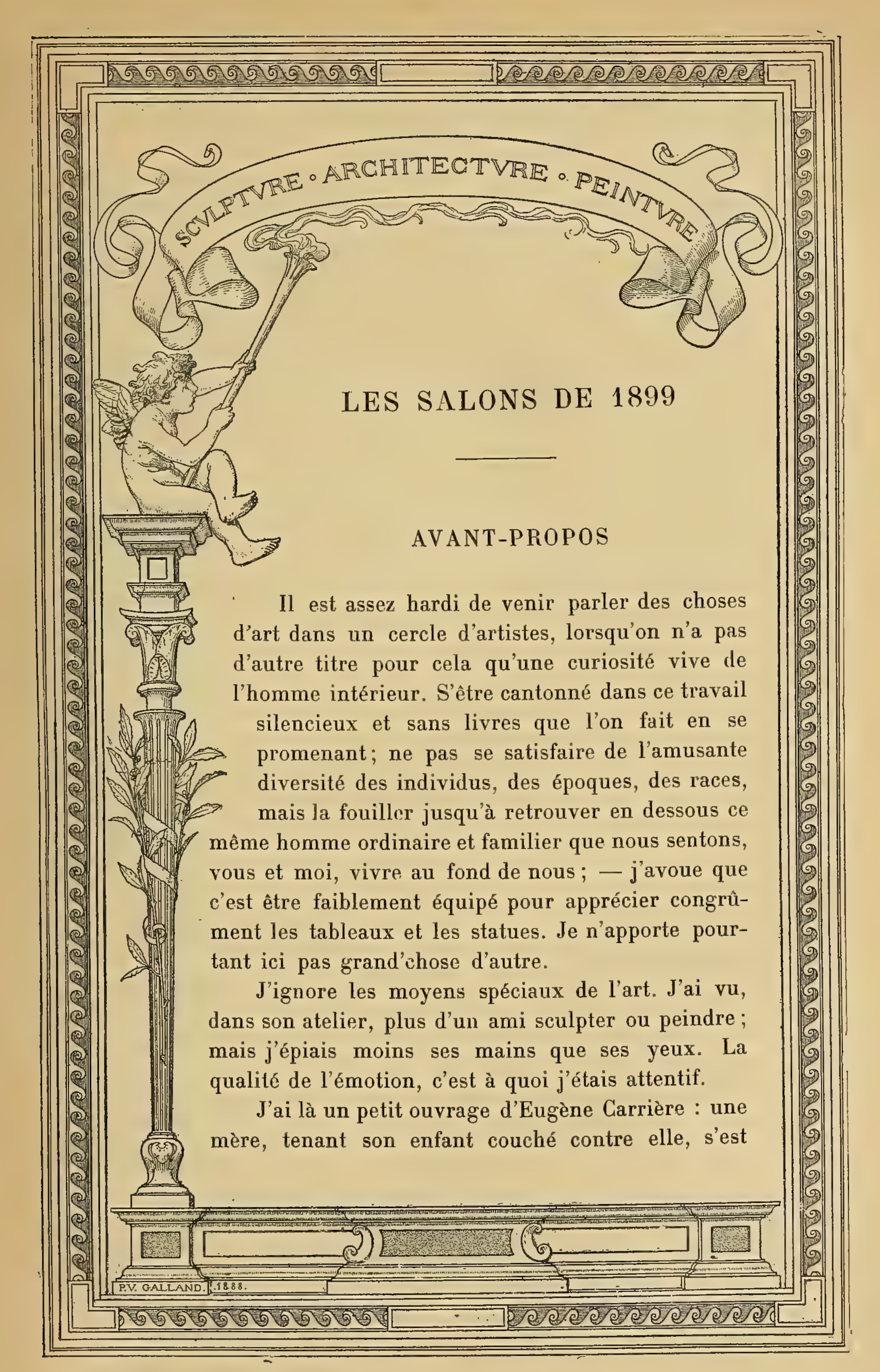
Nous attendons avec impatience les volumes suivants, dans lesquels MM. Perrot et Chipiez auront, plus que jamais, l'occasion de montrer, outre leurs qualités d'érudition et de méthode, la finesse remarquable de leur sens esthétique, mérite rare, même chez les archéologues, mérite sans lequel pourtant il est difficile de mener à bonne fin une histoire de l'art digne de ce nom. Quelques années encore, et nous verrons complet sur les rayons de nos bibliothèques ce grand ouvrage qui sera une des gloires de l'archéologie française.

E. D.-G.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LES SALONS DE 1899

AVANT-PROPOS

Il est assez hardi de venir parler des choses d'art dans un cercle d'artistes, lorsqu'on n'a pas d'autre titre pour cela qu'une curiosité vive de l'homme intérieur. S'être cantonné dans ce travail silencieux et sans livres que l'on fait en se promenant ; ne pas se satisfaire de l'amusante diversité des individus, des époques, des races, mais la fouiller jusqu'à retrouver en dessous ce même homme ordinaire et familier que nous sentons, vous et moi, vivre au fond de nous ; — j'avoue que c'est être faiblement équipé pour apprécier congrûment les tableaux et les statues. Je n'apporte pourtant ici pas grand'chose d'autre.

J'ignore les moyens spéciaux de l'art. J'ai vu, dans son atelier, plus d'un ami sculpter ou peindre ; mais j'épiais moins ses mains que ses yeux. La qualité de l'émotion, c'est à quoi j'étais attentif.

J'ai là un petit ouvrage d'Eugène Carrière : une mère, tenant son enfant couché contre elle, s'est

laissé gagner au sommeil; sa tête lourde est enfoncée à demi dans l'oreiller; son épaule est nue; sa main est ramenée sur le sein qu'elle a donné au nourrisson ; tous deux dorment dans la pénombre ; la grande lassitude de vivre et de souffrir, sur laquelle Carrière insiste partout, est tempérée ici d'un abandon calme; c'est la grave nuit réparatrice des dépenses excessives du jour. Un sentiment peu à peu me pénètre : celui de la prodigalité de soi jusqu'à en mourir, qui est l'essence de la maternité ; je regarde longuement cette femme aux fortes pommettes de paysanne, exténuée à mesure que l'enfant, près d'elle, s'arrondit et se remplit de vie ; j'admire son ossature simple et puissante de Cybèle, et je songe à la dette que nous avons envers les êtres dont le dépérissement nous dispense la vie, depuis notre mère de chair qui a vieilli de nous avoir portés et nourris, jusqu'à la bonne terre brune, avec sa profondeur chaude, qui tout de même s'épuise et se lasse de germer... — Littérature ! direz-vous, développement à côté !... — Non pas, car les mots, qui sont les moyens de la littérature, ne contiennent pas l'émotion révélatrice que me donne cette songerie. Je ne les emploie ici que comme des repères entre mon expérience et la vôtre. Ce que j'éprouve, non pas successif et analytique comme je dois le rendre sur cette page, mais simultané, total, intense, ne peut être produit vraiment que par la contemplation de l'art. C'en est l'effet propre.

Je vous ai arrêtés sur cet exemple pour vous faire prévoir de quelle façon, ignorant comme je suis, je me dispose à consulter les plus belles peintures et sculptures du Salon. D'avance, je sais que j'aurai beaucoup à y prendre. Je dis beaucoup en peu d'œuvres; car déjà, à une première visite rapide, j'ai aperçu bien des imitations et contrefaçons. Mais c'est égal, auprès de quelques artistes, nous trouverons de quoi vraiment nous enrichir la conscience, et il suffit.

Il suffit du moins à mon projet. Mais plus d'un lecteur ne me l'accordera point. Et je ne prétends pas le convaincre. Il est des façons diverses de goûter les œuvres de l'art. Les artistes eux-mêmes ne s'entendent pas les uns les autres, et je remarque d'autant mieux leurs différentes conceptions de l'art, que je les ai tour à tour essayées pour mon compte. A présent, étant parvenu à un point de vue qui me semble central et humain, je considère ceux que j'ai dépassés comme les degrés successifs d'une initiation, légitimes chacun à son rang, pour préparer au degré supérieur. Parmi les gens du métier,

aussi bien que dans le public, des esprits se sont arrêtés à chacun de ces degrés, s'y établissant et regardant de là.

Le degré élémentaire, celui où le plus de gens se tiennent, est celui de la beauté *chromolithographique*. On trouve des chromolithographies partout, dans les chaumières et aussi dans les musées. Il est des *chromos* à la main qui se vendent cinquante mille francs; l'Amérique le sait. Aussi bien je ne définis pas la beauté *chromolithographique* par l'intervention économique d'une machine à plaquer les couleurs. Ce que je signifie par ce mot, c'est une façon de figurer les choses fondée sur ce principe que le beau, le gracieux, le touchant, le risible, sont des propriétés des choses mêmes, qui restent belles, gracieuses, touchantes, risibles, dans quelque esprit qu'on les reproduise. Une femme blonde au nez droit, aux yeux plus grands que la bouche, qu'elle soit Nymphe ou Madone, est toujours belle; des prélats bons vivants sont en possession de faire rire; des cuirassiers blessés émeuvent noblement; un Christ saignant, une Madone pleurant des larmes grosses comme des poires ne manquent jamais d'exciter une pitié religieuse. Le tout est de s'entendre là-dessus, et si l'on convient de ce principe, nous en tirerons une certaine notion de l'art, qui comporte, elle aussi, une maîtrise. Entre nous et tels peintres généralement dédaignés, il n'y a que ce défaut d'entente sur le principe. Il faut accorder que MM. Bouguereau, Gérôme, etc., sont admirables dans leur ordre, dans l'ordre de ceux qui ne sentent pas la réalité. Il est injuste de les déprécier pour n'avoir pas accompli ce qu'ils n'ont même pas eu l'idée d'essayer. Et, au demeurant, il se mêle quelque vérité dans ce principe de l'art chromolithographique : à savoir, que l'exécution doit s'effacer devant l'objet qu'il s'agit de faire voir et goûter. Mais il s'y trouve quelque chose de ruineux aussi : à savoir, que le sentiment de l'artiste est superflu, et que dès lors la production de l'œuvre d'art peut être impunément mécanisée. Pour y compenser le manque d'un style, c'est-à-dire de l'empreinte involontaire d'un tempérament, le choix des sujets annonce au premier coup-d'œil l'intention de l'auteur et proclame l'effet qu'il a voulu produire. Point n'est besoin que lui-même soit présent en esprit : une main dressée au métier est seulement requise. Et il n'est pas besoin davantage que le spectateur applique à cet ouvrage son esprit à lui; tout se passe entre automates. Or, vous savez combien ceci est contraire à l'essence de l'art; l'art ne s'offre pas ainsi à tout venant, du premier coup; la compréhension en doit être une récompense. Une âme d'artiste est fière;

sa distinction est de dire moins qu'elle ne sent, et de voiler ses aveux.

Le second degré de l'initiation à l'art, nous l'appelons *esthétisme*. Les demi-cultivés seuls y prétendent; pleins de dédain pour l'humble *chromo*, ils opposent à sa trivialité le raffinement de ce que les simples ne peuvent comprendre ni ressentir. Ils se détournent de ce qu'on voit tous les jours. Le principe de l'esthétisme est de vouloir réveiller la faculté de regarder, émoussée par l'accoutumance. Ce principe est juste. L'exotique et le primitif viennent à point pour ranimer notre sensation, la rendre plus attentive. Ne croyez-vous pas que les Japonais aient pour nous remis à neuf le monde végétal? Les imagiers du XIII[e] siècle ne nous ont-ils pas rendu le goût des sentiments profonds et du modelé par grands partis pris sévères? Botticelli et Piero dei Fransceschi ne nous ont-ils pas avertis de la suavité des silhouettes humaines s'enlevant sur l'espace? Mais le vice de ce principe de l'*esthétisme* est dans cette illusion très fausse que la création est un caprice, et qu'on peut faire à volonté du *quattrocento* hors de toutes les conditions qui ont déterminé cet art-là. C'est se tromper. Il n'est pas possible qu'une œuvre d'art vive, et qu'elle soit déracinée, *Kunstwerk heimatlos*...

Quelques-uns enfin osent regarder. Un besoin de simplicité et d'unité gagne chez nos jeunes hommes. Ils se nettoient peu à peu du symbolisme factice et reviennent à leur propre humanité, telle quelle. Ils découvrent que l'effort d'art est moins beau, de mettre une branche de lys aux doigts d'un personnage, que de révéler dans sa bouche et ses yeux le sentiment que le lys voudrait signifier. J'en suis très aise. Avouerai-je pourtant que plusieurs des meilleurs s'arrêtent à la *virtuosité*, qui me paraît le troisième, mais non le dernier degré de l'initiation? — Le principe de la virtuosité est qu'une belle technique intéresse bien assez par elle-même. Principe juste, en effet, car toute maîtrise, même chez le simple artisan, implique non seulement quelque génie, mais encore l'introduction d'une religion dans le travail de ses mains. Le scrupule du crayon, chez le bonhomme Holbein, édifie comme une lecture de la Bible; la fougue de la pointe, dans presque toutes les eaux-fortes de Rembrandt, suffit à ravir l'esprit en contemplation; je sais donc bien qu'un peu de sainteté se mêle toujours à l'habileté des vrais maîtres. Et j'ai dit tout à l'heure, à propos des *chromolithographes*, combien je suis éloigné de croire que, dans un tableau, l'objet nous importe autant que la qualité de la vision. Néanmoins je sens, je

sais, que la vertu secrète de l'art ne gît pas encore tout entière dans une aperception neuve des choses, dans une notation fine de leurs aspects fuyants, dans l'adresse d'un doigté, dans une audacieuse juxtaposition de tons, dans un éclairage insolite... Ce tour de main est miraculeux, mais visiblement l'artiste a voulu que je l'y reconnaisse, et me dise que lui seul aujourd'hui en est capable. Il me souffle : Ceci dans la nature est moins que rien, et voilà ce qui m'en plaît, car vous allez voir ce que j'en sais faire. — C'est lui qu'il expose ; ce n'est pas la beauté même dont son œuvre devait n'être qu'une révélation. Il donne le spectacle de son propre don de transformation, plutôt que le spectacle des choses mêmes. Et j'aperçois là des dessous de fatuité qui rompent le charme : je n'aime pas qu'on me fasse trop sentir que je suis d'une argile inférieure. — Oublions plutôt les différences individuelles, si vous voulez; entrons en contact par ce que nous avons d'intime, c'est-à-dire de commun. — Mais l'auteur ne consent pas qu'on oublie un instant son nom et son brevet de maître ès arts : il a tenu à signer dans chaque touche du pinceau. S'étant fait une *manière*, il jouit de ne pouvoir, dès le premier coup d'œil, être confondu avec nul autre. — Mais nous, le peuple, nous ne nous soucions pas d'un tel, et de sa manière.

L'art qui nous enrichit spirituellement et qui nous importe est celui qui, sans embarras, nous dévoile le divin dans l'univers et en nous.

Aussi bien, j'en arrive à croire qu'à cela se ramènent toutes les visées de l'art. (Je ne dis pas spécialement du « grand art »,ce qui donnerait à supposer qu'il en existe un petit.) C'est une erreur de lui assigner pour fin la production de belles statues ou de beaux tableaux, dont il y aurait lieu de rechercher à quoi ils tendent à leur tour ; l'art industriel trouve en effet son accomplissement dans la fabrication de certains objets ; mais le bel art, non. Je ne sais ce qu'est celui-ci, s'il n'est un médiateur entre nous et la nature.

Par lui nous apprenons à nous émerveiller, non des miracles, peut-être illusoires, mais de la réalité ordinaire. Je me rappelle qu'une fois je visitais l'île d'Iona, où des ruines celtiques grises et tachetées de lichen, comme la roche où elles sont assises, surveillent la solitude de la mer boréale. Je contemplais là plusieurs dalles funéraires gisant dans les herbes et les fleurs ; les artistes de la cité morte y avaient gravé sur la pierre de beaux motifs d'ornement, entre autres une large épée au milieu d'une jonchée d'iris ; les feuilles de l'iris qui, elles

aussi, semblent de petits glaives, la hampe droite, les pétales contournées de façon héraldique, étaient traités avec une simplification admirable. Quand je les eus assez longtemps regardés, je remarquai, daus les interstices des pierres et sur toute la lande voisine, des touffes d'iris réels et vivants; les mêmes fleurs jaunes frissonnaient au vent de la mer, que le tailleur de pierre du XIe siècle avait eues sous les yeux, les mêmes petits glaives d'un vert glauque foisonnaient; je ne les avais pas aperçus d'abord; à présent j'en étais charmé. Entre eux et moi, la pierre muette, remplissant l'office propre de l'art, s'était entremise; élisant les traits caractéristiques, elle m'avait signalé le dessin et le rythme de la noble plante; et maintenant, transportant mon admiration de l'effigie au réel, je suis sûr que je remplissais en cela le vœu de l'artiste oublié.

L'antiquité méditerranéenne n'apercevait pas encore telles ou telles merveilles de la réalité qui maintenant nous réjouissent. Les artistes grecs se contentaient du lierre, de l'acanthe, de la vigne, du laurier, de l'olivier, de la palme; ils abandonnèrent les jolis motifs phéniciens et mycéniens tirés de la seiche et des floraisons marines. Avec le moyen âge, l'art s'est baissé pour ramasser le crochet de la fougère, la volute de l'arum et le cresson vulgaire. Plus tard, les décorateurs modernes, Émile Gallé par exemple, ont introduit dans le parc réservé de la beauté les ombelles sauvages, les tiges fines, les graines et les fleurs délicates des arbres fruitiers, éclosant à même le bois de la branche. Étendons notre vue plus au loin; il n'y a pas plus d'un siècle et demi que les montagnes, qui sont l'alphabet élémentaire, en lettres démesurées, de la lumière et des ombres, ont été découvertes; les anciens s'en détournaient. Et les beautés de l'ombre même, dont à présent nous sommes saisis dans le moindre atelier de maréchal-ferrant, combien de siècles les ont négligées? Et celles de la lumière, au sein de laquelle pourtant nous nous mouvons? Pendant combien de siècles la mer fut-elle battue des rames, avant qu'il parût un van Goyen et un Ruysdaël! Les nuages sont une des grandes découvertes récentes. Et si les plaines aujourd'hui nous émeuvent plus encore que l'énorme minéralogie des montagnes — ce qui eût bien surpris Salvator Rosa, — c'est grâce à quelques artistes de ce grand siècle, à Corot, par exemple, dont je me souviens d'avoir porté la boîte à couleurs dans mon enfance. A Puvis de Chavannes — laissez-moi m'arrêter une minute à ce mort d'hier — nous devrons d'être désormais plus réjouis de la belle ligne des rivages, de l'ampleur des collines, des intervalles nobles et réguliers

entre les arbres des bois sacrés, des pousses de chêne, des floraisons du genêt; de mieux pénétrer la décence auguste des occupations communes, traite des vaches, enfournement du pain, cuisson de l'argile, fenaison, navigation, sieste en plein air. Tout cela, il nous l'aura révélé rien qu'en le simplifiant, en écartaut ce qui surabonde; sans rien ajouter, mais au contraire en ôtant le superflu, de sorte que même un enfant, jusque-là perdu dans le trésor effrayant des merveilles *qui sont*, à présent s'y retrouve, et se sente chez lui dans cette nature rendue enfantine et humaine par le bienfait de l'art.

A chacune de ces conquêtes progressives des vrais artistes, de nouvelles provinces s'ajoutent à la beauté, l'empire de Dieu s'étend. Comment ne le voit-on pas? Comment méconnaît-on notre âge, pauvre en *œuvres tranquilles*, il est vrai, en œuvres fixées *ne varietur* comme des testaments, mais riche d'inquiétudes, de tentatives, âge puissant de transformation?

Et si peu à peu la laideur prétendue se résout en beauté, dans la distillation que lui font subir les grands interprètes, c'est que l'âme humaine peu à peu s'est approfondie. Elle seule met le prix aux choses. Si les personnages de Rembrandt étaient plus beaux, l'art de Rembrandt serait moins beau. La beauté vient du dedans. Quoique j'aie semblé me cantonner dans les merveilles visibles, je n'oublie pas que les invisibles, dont l'art du dessin ne saisit que le reflet, sont encore les principales. Notre âge d'enfonçante psychologie n'a pas moins découvert au fond de l'homme, et dans sa petite vie quotidienne, que dans le décor de la nature. Tandis que Besnard, Monet, Thaulow furettent les aspects de la terre et des eaux, et s'émerveillent de l'air lumineux, un contemporain de Mæterlinck, Eugène Carrière, pénètre avec une précision tendre

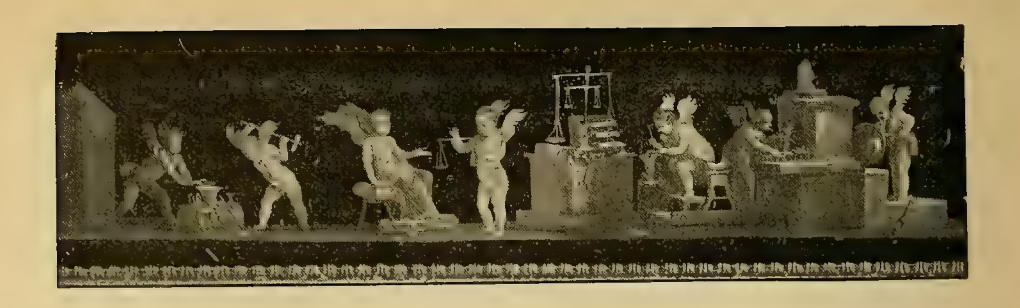
Notre amour taciturne et toujours menacé...

Dagnan-Bouveret déchiffre sur les incorrects visages rustiques le déterminisme superbe des races : les choses réelles sont ce qu'elles devaient être...

Essayons donc de suivre ensemble, aux Salons qui s'ouvrent, ces démarches hardies et ces dernières conquêtes de l'art.

PAUL DESJARDINS

(La suite prochainement.)



VÉNUS A SA TOILETTE

STATUETTE EN CALCÉDOINE SAPHIRINE



ERS la fin du mois de janvier 1897, le hasard amena la découverte, à Kirmasti (Crémasté), non loin de Cyzique, en Asie Mineure, en amont de l'endroit où le Rhyndacus débouche dans le lac Artynia, d'un petit trésor antique composé des objets suivants :

1° Une statuette de Vénus à sa toilette, accompagnée d'un terme de Priape, groupe en calcédoine saphirine mesurant 13 centimètres de hauteur.

2° Plusieurs vases en argent, décorés de sujets en relief, au repoussé, comme on en voit dans les trésors de Berthouville et de Bosco Reale.

3° Des colliers, bracelets, armilles, bagues d'or, ornés de perles et de verroteries, et quelques autres menus objets.

Il eût été du plus haut intérêt archéologique de conserver ce trésor dans son intégrité, ou, au moins, de pouvoir l'étudier avant sa dispersion. Des circonstances qui accompagnent trop souvent la découverte des antiquités en Orient ne permirent pas qu'il en fût ainsi. Les vases d'argent se trouvèrent dilapidés et peut-être détruits, au moins en partie. Un seul a pu, à ma connaissance, échapper au vandalisme : il est actuellement en la possession d'un riche amateur américain, et il est permis d'espérer qu'on le fera connaître quelque



VÉNUS A SA TOILETTE

Statuette en calcédoine

(Collection du Baron Edmond de Rothschild)

Gazette des Beaux-Arts

IMP. DRAEGER. PARIS

jour et qu'il n'est pas perdu pour l'art et la science. Il m'a été donné de voir le reste de la trouvaille, échappé comme d'un naufrage, et apporté à Paris par un marchand arménien. Seule de tout ce qu'on m'a montré, la statuette de Vénus dont nous allons parler méritait d'attirer l'attention, et je puis dire qu'elle captiva tout de suite mes regards. Les autres objets, d'ailleurs mutilés et sans intérêt, ne pouvaient guère être appréciés que pour leur poids de métal précieux.

La Vénus, taillée en ronde-bosse dans un bloc de calcédoine, dont l'image qui accompagne la présente notice ne peut donner qu'une imparfaite idée, est une œuvre unique en son genre. Son charme exquis lui vient moins peut-être de l'excellence de l'exécution technique que de la translucidité et de la pureté de la matière, dont notre œil fasciné scrute voluptueusement les profondeurs, sensation que ni le burin du plus habile graveur ni la photographie ne sauraient traduire. Elle ne pouvait tomber en des mains plus dignes que celles de M. le baron Edmond de Rothschild, le donateur du trésor de Bosco Reale au musée du Louvre, et c'est le cas de rappeler et d'appliquer l'adage philosophique : une bonne action ne tarde pas à trouver sa récompense.

Au point de vue archéologique, le sujet n'offre rien d'extraordinaire : Aphrodite ou Vénus à sa toilette, debout, tordant ou tressant des deux mains les nattes de ses cheveux, est un des thèmes les plus familiers aux artistes de l'antiquité. Le prototype en remonte jusqu'au siècle d'Alexandre : c'est l'*Aphrodite anadyomène*, le célèbre tableau d'Apelle, qui décorait le temple d'Esculape à Cos, et qu'Auguste fit, plus tard, transporter à Rome.

« L'idée de peindre Vénus sortant de l'onde, remarque M. Paul Girard, était venue à Apelle, disait-on, à la suite d'une fête d'Éleusis où la courtisane Phryné, se dépouillant de ses vêtements et dénouant sa chevelure, s'était plongée dans la mer sous les yeux des Grecs assemblés. Il est plus simple de croire que le joli geste d'une baigneuse tordant ses cheveux au sortir du bain, les lignes sinueuses du cou, du torse et des hanches, la gracieuse saillie des bras, furent autant d'images qui se formèrent lentement dans le cerveau du peintre et qui, prenant corps dans son imagination, devinrent un jour l'Aphrodite de Cos ; mais on reconnaît là le goût des Grecs pour l'anecdote et leur habitude de rattacher tout ce qui les frappait à un événement précis. Quoi qu'il en soit, ce tableau excita une si vive admiration qu'il lui arriva ce que nous avons vu arriver déjà à d'autres

tableaux également célèbres : on l'imita, on l'interpréta de mille façons différentes, et, depuis la grande sculpture jusqu'aux statuettes de terre cuite, jusqu'aux peintures décoratives de l'Italie méridionale, tout le rappela, tout en fut plein[1]. »

Parmi les variantes que nous offrent les répliques de ce thème, qui a si universellement inspiré les peintres, les coroplastes, les fondeurs en bronze et les graveurs en pierres fines, les plus fréquentes figurent la déesse entièrement nue, suivant la définition d'Ovide :

.... nuda Venus
Madidas exprimit imbre comas,

ou bien une draperie légère recouvre plus ou moins le corps de la jolie baigneuse. Tantôt elle retient d'une main les plis du vêtement qui cache à peine l'une des jambes ou qui monte jusqu'aux hanches, comme les draperies de la Vénus de Milo ; tantôt, comme dans la statuette de M. E. de Rothschild, la draperie, enroulée au-dessous des seins et sous l'aisselle, ne laisse à nu que la partie supérieure du torse de la déesse. Souvent Vénus est accompagnée des personnages, des animaux ou des accessoires qui font ordinairement partie de son cortège ou de ses attributs symboliques : un dauphin, un coquillage marin, l'enfant à l'oie, un ou plusieurs Amours qui l'aident à sa toilette et lui présentent un miroir ou une pyxide à parfums ; enfin, comme ici, un terme ithyphallique. Il est telles de ces variétés qui se confondent avec les répliques libres d'un autre chef-d'œuvre, la Vénus de Cnide, de Praxitèle[2]. Parmi celles qui se rapprochent le plus de la figurine de calcédoine que nous avons sous les yeux, nous signalerons un bronze du Cabinet des médailles trouvé à Reims en 1878, qui représente Vénus nue, ayant à ses pieds un petit Amour et un Priape ithyphallique[3]. Une statuette en marbre (43 centimètres), qui, après avoir fait partie de la collection de l'impératrice Joséphine, à la Malmaison, était entrée dans la collection Pourtalès dispersée en 1865, groupe aussi Vénus anadyomène avec un hermès ithyphallique[4].

1. Paul Girard, *La Peinture antique*, p. 236-237 (fig. 138, 139, 140).

2. Voyez quelques-unes de ces variantes dans Clarac, *Musée de sculpture*, pl. 600 et suiv.; — Baumeister, *Denkmæler*, t. I, p. 90 ; — Delamarre, *Revue archéologique*, 1895, I, p. 288 ; — W. Frœhner, *Collection Aug. Dutuit*, nos 15 et 34.

3. E. Babelon et Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques*, p. 109, n° 251.

4. Clarac, pl. 619, n° 1390 A ; *Catal. de la coll. de feu M. le comte de Pourtalès-Gorgier*, n° 117 (Paris, 1865, in-8°).

Déterminer le classement chronologique de toutes ces variétés, depuis le chef-d'œuvre d'Apelle jusqu'aux plus médiocres dégénérescences de la basse époque romaine, rattacher les uns aux autres tous ces types divers et en montrer la filiation graduelle serait une entreprise délicate, sinon téméraire. Dans la plupart des cas, lorsque les renseignements extrinsèques font défaut, il est impossible d'affirmer qu'un antique de style élégant et soigné remonte à l'époque hellénistique plutôt qu'au siècle d'Auguste. La statuette de M. E. de Rothschild nous laisse dans quelque incertitude à ce point de vue. Appartient-elle à l'école de Pergame, de Rhodes, d'Alexandrie, ou faut-il en faire honneur à l'un de ces habiles lithoglyphes grecs, comme Dioscoride, qui vinrent mettre leur talent au service des Romains à la fin de la République ou au commencement de l'Empire? Un certain manque de proportions dans les jambes trop courtes de notre figurine, surtout depuis le genou jusqu'au pied, — d'où son aspect un peu lourd et trapu, — donne à première vue l'impression d'une œuvre romaine. Mais cette considération, qui aurait une valeur décisive en statuaire, ne saurait entraîner la conviction en glyptique : il ne faut pas oublier que le lithoglyphe n'est qu'un copiste et non un créateur, que cet artiste du second degré s'attaque non point à une matière malléable, mais qu'il est contraint d'user à l'émeri ou à la poudre de diamant un corps d'une extrême dureté qui retient son talent captif et l'empêche de prendre son essor. Aussi, presque toujours, les camées sont d'un style lourd, inférieur, en un mot, aux chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Étudiez à ce point de vue les plus renommés d'entre eux, et vous leur reconnaîtrez un caractère massif, une facture qui manque de jeu et de souplesse, des défauts de proportions que n'ont pas les grandes œuvres de la sculpture du même temps. Il faut tenir compte de ces observations comparatives dans le jugement critique que nous avons à porter sur la statuette en calcédoine de M. de Rothschild, et c'est pourquoi je pense que, malgré son défaut de structure, on peut la faire remonter plus haut que l'époque romaine ; j'inclinerais volontiers à en faire honneur à quelque habile graveur de l'école de Pergame, plus d'un siècle avant notre ère, et voici quels arguments je crois pouvoir invoquer en faveur de cette opinion.

C'est d'abord le lieu de la trouvaille, qui n'est pas très éloigné de Pergame et fit partie du royaume des Attalides. En second lieu, nous savons que la pléiade d'artistes qui brillait d'un si vif éclat, au IIe siècle avant Jésus-Christ, à la cour de Pergame comptait d'habiles

graveurs de pierres fines ; nous connaissons l'un d'eux, Athénion, par deux camées qui portent sa signature. Le premier, au Musée britannique, représente le roi Eumène II (197-159 av. J.-C.), dans un char dirigé par Pallas; le second, au musée de Naples, figure une gigantomachie inspirée du célèbre bas-relief de l'autel de Pergame.

Attale II (159-138 av. J.-C.) favorisa de tout son pouvoir la gravure en pierres fines, et il avait en ce genre une collection que les auteurs anciens citent comme rivale de celles de Ptolémée Philadelphe et de Mithridate. Nous savons enfin qu'à la même époque le tableau d'Apelle, à Cos, était l'objet de répliques nombreuses. La nécropole de Myrina, dont les tombeaux, dans leur ensemble, se placent dans les deux siècles qui précèdent notre ère, a fourni toute une série de statuettes en terre cuite inspirées de la Vénus anadyomène[1] et offrant, pour quelques-unes, une frappante analogie avec celle que nous étudions ici.

Il conviendrait, à présent, de rapprocher la statuette de M. E. de Rothschild des monuments similaires en glyptique; mais en existe-t-il? Si les grands camées de Vienne, de La Haye, de Saint-Pétersbourg, du Cabinet des médailles, peuvent être comparés les uns aux autres et étudiés par analogies et dissemblances ; si le célèbre canthare bachique du Cabinet des médailles, dénommé coupe des Ptolémées ou vase de Mithridate, peut être rapproché de la tasse Farnèse, à Naples, du vase de saint Martin, à l'abbaye de Saint-Maurice-en-Valais, du vase de Mantoue, à Brunswick, et de quelques autres, je ne crois pas qu'on puisse citer, dans aucune collection, une statuette en ronde-bosse taillée dans la pierre fine et approchant des dimensions de celle qui nous occupe. Il y a bien des bustes en ronde-bosse taillés dans la calcédoine ou l'agate onyx. Sans sortir du Cabinet des médailles, nous voyons sous nos vitrines un buste d'Auguste, un autre d'Annius Verus, plusieurs de Constantin, un autre enfin de l'empereur Julien. Vienne en a d'analogues ; il s'en trouvait deux, de Tibère et de Vespasien, dans la collection Tyszkiewicz, vendue l'année dernière; Winckelmann cite dans la bibliothèque du Vatican un buste d'Auguste en calcédoine, d'une palme romaine de haut : le pape Alexandre VII possédait, de son côté, un buste de Livie en onyx ; il y avait aussi un buste de Pertinax en pierre fine dans la collection Campana[2]. Les artistes de la Renaissance ont souvent

1. E. Pottier et S. Reinach, *La Nécropole de Myrina*, p. 160.

2. Herm. Rollet, dans Bruno Bucher, *Geschichte der technischen Künste*, t. I, p. 318.

eux-mêmes taillé dans l'agate, le cristal ou le jaspe des bustes du même genre, à l'imitation de l'antique, et il s'en trouve de beaux échantillons dans la galerie d'Apollon, au Louvre. Il existe bien aussi, dans les collections d'antiques, de petites têtes en ronde-bosse, en agate, ou quelque autre belle variété du quartz opaque ou translucide ; mais qui nous dira si ces débris faisaient partie plutôt d'une statuette que d'un buste, ou si même elles n'étaient pas tout simplement ajustées sur un corps en une autre matière ?

Dans l'ancienne collection Tyszkiewicz, à côté d'une tête de Vénus qui rentre dans cette catégorie [1], je remarque une sorte de couronnement de sceptre en cristal de roche taillé en ronde-bosse : c'est un travail d'ancien style grec, représentant la Méduse à corps de cheval qui saisit par les pattes un lion qui se dresse [2]. Aucun de ces monuments, pourtant si justement appréciés des connaisseurs, n'approche, par ses proportions et sa beauté artistique, de la statuette de M. E. de Rothschild. Il en est un, toutefois, qu'il est intéressant de lui comparer, *longo sed proximus intervallo*. Je veux parler d'une statuette en quartz améthyste trouvée, vers la fin du siècle dernier, dans les Marais Pontins : en 1844, elle faisait partie de la collection de M. Pierre Leven, chef de la maison Farina, à Cologne. Cette figurine, de 9 centimètres de haut, représente une matrone romaine, vêtue d'une robe talaire et d'un ample manteau ; son front est encadré d'une série de mèches de cheveux calamistrés à la mode alexandrine, émergeant du voile qui lui couvre la tête ; elle retient des deux mains les plis de son vêtement. Mais ce qui fait, outre ses dimensions exiguës, l'infériorité de cette charmante statuette, c'est qu'elle n'est pas monolithe : elle est composée de trois morceaux juxtaposés ; le bras et une partie du côté gauche, ainsi que la tête, sont rapportés ; ils ont été gravés dans un bloc de quartz améthyste, moins foncé que le reste du corps [3].

Les auteurs anciens nous ont gardé le souvenir de quelques statues ou statuettes sculptées ou gravées dans une matière plus dure et plus précieuse que le marbre. L'Égypte, avec ses carrières d'onyx et de jaspe, paraît avoir produit en ce genre les plus prodigieuses

1. *Collection d'antiquités du comte Michel Tyszkiewicz*, décrite par W. Frœhner, n° 234 (Paris, 1898, in-4°).

2. W. Frœhner, *op. cit.*, n° 270.

3. *Eine rœmische Bildnissfigur aus Amethyst*, par L. Urlichs, dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, t. IV, 1844, p. 185 et pl. V.

merveilles. Pline nous parle d'une statue de Sérapis en émeraude, haute de neuf coudées ; il raconte, à la suite de Théocrite, que Ptolémée II Philadelphe, dont on connaît la passion pour les gemmes, avait fait tailler dans un bloc de topaze la statue de sa sœur Arsinoé, pour en décorer le temple qu'il lui avait consacré [1]. Mais l'émeraude et la topaze dont il s'agit ici ne pouvaient être que des quartz plus beaux, plus rares, plus durs que le marbre, et non point des blocs gigantesques d'une matière aussi précieuse que les gemmes translucides dans lesquelles on gravait les camées et les intailles. Pline cite encore, avec non moins d'enthousiasme, une statuette de jaspe pesant 15 onces, qui représentait Néron[2]. Mais le jaspe est un quartz opaque et il n'est pas téméraire de croire que la merveille dont parle le naturaliste romain aurait, elle-même, cédé le pas à la *Venus eximiæ pulchritudinis* — pour nous servir d'une expression de Pline — que nous avons sous les yeux. Quelle somme n'aurait pas sacrifiée, pour posséder notre statuette, un opulent patricien du temps d'Auguste ou de Néron, quand nous voyons, à Rome, une coupe en cristal de roche monter jusqu'à 150.000 sesterces et une simple figurine en ambre se payer plus cher qu'un esclave[3] ! Nous l'avons déjà dit, ce que l'art d'un interprète quelconque ne saurait rendre ici, c'est la translucidité de la gemme et la nuance azurée qui nous vient des profondeurs de la matière. Il faut, pour apprécier cette statuette à sa valeur de joyau artistique, la voir s'illuminer, pour ainsi dire, dans un rayon de soleil, ou même simplement le soir, sous l'éclat de la lampe. Elle grandit comme par enchantement et prend des proportions sculpturales où la grâce s'allie à la majesté et à la douceur.

Après ce tribut d'hommages à l'un des plus purs chefs-d'œuvre de la glyptique, j'étonnerai probablement plus d'un lecteur, en ajoutant que cette statuette en matière précieuse était coloriée. Oui ! après s'être donné une peine infinie pour trouver un bloc de calcédoine aussi beau et aussi pur ; après avoir appelé le plus habile des lithoglyphes pour exécuter la gravure qui a dû prendre des années entières, les anciens ont maquillé de couleurs variées cette œuvre merveilleuse, comme ils l'ont fait pour leurs terres cuites funéraires qui ont, en général, les mêmes proportions. Il reste des traces nom-

1. Pline, *Hist. nat.*, XXXVII, 108 ; — Théocrite, *Idylles*, XVII, 124.

2. Pline, *Hist. nat.*, XXXVII, 118.

3. Edmond Bonnaffé, *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, p. 99.

breuses et indiscutables de couleurs sur les draperies qui en étaient, sans aucun doute possible, entièrement couvertes.

Le buste seul, les bras et la tête, laissés à nu au-dessus du vêtement, étaient dépourvus de toute application de couleur. Remarquez aussi l'armature mobile du collier de perles ou de verroteries au cou de la déesse, et le petit bracelet d'or passé au bras droit. Il n'était pas rare que les anciens ajoutassent ainsi des ornements mobiles à leurs statues ou statuettes, et je n'en rapporterai ici qu'un exemple : c'est un petit bronze du musée de Chambéry, qui représente précisément une Vénus Anadyomène avec une armille à l'un de ses pieds et un bracelet mobile au bras gauche [1].

Quoi de plus étrange que ce coloriage des gemmes chez les anciens? Il n'y a pourtant pas lieu de mettre en doute la constatation matérielle que nous venons de faire. Ce n'est pas, d'ailleurs, un exemple isolé. Un buste de Julien l'Apostat, en calcédoine, trouvé récemment dans les ruines d'Antioche et acquis par le Cabinet des médailles, porte aussi des traces de peinture. Il y en a même sur le grand Camée de la Sainte-Chapelle ; les yeux, les rides du visage, les plis des vêtements de plusieurs personnages y sont soulignés par des traits de couleur noire, dont l'application remonte jusqu'à l'antiquité. Il n'y a pas à en douter : les anciens allaient jusqu'à rehausser de peinture leurs camées sur pierres fines, pour ajouter à la polychromie des nuances naturelles de la gemme. Ils voulaient par là compléter la nature, quand cette dernière ne leur paraissait pas traduire d'une manière adéquate les variétés de nuances et de tons qu'ils avaient rêvées.

Une autre réflexion s'impose. Quand nous voyons des bustes d'agate, comme celui de Constantin au Cabinet des médailles, — un ancien sceptre romain, — muni d'une draperie en vermeil qui continue les plis intaillés dans la gemme, nous sommes quelque peu choqués par le disparate de cette armature métallique du moyen âge. Pourtant, il est permis de croire que cette draperie étincelante ne fait que remplacer celle que l'antiquité elle-même avait imaginée et qui, dans nos idées actuelles, serait du dernier mauvais goût. Mais le point de vue change si l'on admet que la gemme était couverte de peinture. On conçoit alors aisément que le métal qui en épousait les contours et les continuait ait dû recevoir le même coloriage ; ainsi, la disparate qui nous choque tant aujourd'hui n'existe, en réalité, que parce que les couleurs appliquées sur la gemme ont disparu. Enfin, ajou-

1. *Revue archéologique*, 1895, I, pl. IX et X.

terons-nous, n'est-ce point le goût pour la sculpture polychrome qui a donné naissance à cette passion qu'avaient les Grecs et les Romains pour les camées les plus riches de nuances variées? L'application de couleurs sur les camées en pierres fines ne permet-elle pas de soupçonner que la recherche des sardonyx à plusieurs couches n'a captivé l'antiquité que parce que ces nuances multicolores étaient plus durables et moins fragiles que les couleurs appliquées par le pinceau? Quoi qu'il en soit, si la polychromie de la statuaire dans l'antiquité avait, encore aujourd'hui, besoin d'être démontrée, elle trouverait un appui bien inattendu dans les observations que nous venons de présenter.

E. BABELON





LE

TRIPTYQUE D'OULTREMONT ET JAN MOSTAERT

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



ORSQUE, précédemment, j'ai parlé d'architectes, c'était avec l'intention de revenir sur mes pas pour m'occuper de certains détails à noter dans les architectures, toujours fort remarquables et abondantes, soit qu'elles s'emploient à encadrer immédiatement, à rehausser les figures importantes des premiers plans, soit qu'elles servent simplement à étoffer, à meubler les fonds de paysage, sous forme de « fabriques », de ruines, de châteaux-forts ou de plaisance. Par exemple, les trois enfants qui ornent la partie visible de l'unique chapiteau dans le *Couronnement d'épines*, et deux autres qui supportent l'écusson déjà mentionné au-dessus du Christ dans l'*Ecce homo,* sont à rapprocher des cinq petits génies qui forment l'élégant motif du chapiteau surmontant la tête du personnage représenté, dans le n° 108^{A} de Bruxelles, aussi bien que de ceux qui voltigent autour ou au-devant

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 265.

de la Vierge, apparue dans les hauteurs célestes du même tableau. Et c'est le lieu de remarquer que ces motifs, statuettes décoratives ou médaillons peints comme des miniatures, outre leur charme, ne sont pas placés là simplement pour la pompe, l'ornement, le remplissage. Non : notre peintre, bien qu'extrêmement attentif à la forme et nullement dédaigneux d'amuser le regard et de plaire à l'imagination, ne leur sacrifie rien de ce qui touche au domaine de la pensée. Tous ces sujets, en apparence accessoires, sont choisis avec soin, avec discernement, dans les Écritures saintes ou la mythologie, dans la légende ou dans l'histoire, pour s'ajuster au sujet principal par des liens étroits et subtils, pour le commenter en quelque sorte et l'illustrer par des « correspondances » secrètes, selon le mot de Baudelaire. Dans une œuvre de lui, tout se tient, tout se commande; chaque détail concourt, directement ou indirectement, à la donnée essentielle. Par les petites scènes architecturales dont je viens de parler, l'auteur tient notre intellect en éveil; il crée une harmonie intime, il développe un symbolisme souvent profond, et, se montrant préoccupé de s'adresser à notre esprit plus encore qu'à notre œil, il nous donne à songer, il nous oblige à scruter avec lui le sens caché des choses, à méditer sur la loi mystérieuse qui préside à la génération des idées.

C'est ainsi que nous retrouvons, dans la petite *Adoration des Mages* d'Amsterdam, ce motif qui lui tient au cœur : la Sibylle de Tibur montrant à l'empereur Auguste la Vierge et son Fils apparus dans le ciel. Ce sujet de prédilection, nous le reconnaissons pour l'avoir vu traité déjà, dans le portrait au chapelet, avec plus d'ampleur, puisque là — cas étrange — il est le point de mire où se portent les regards de tous les humains représentés, sauf ceux du personnage principal, qui demeure l'œil fixe, sa haute taille toute droite, tourné vers nous sans pour cela nous voir, abîmé qu'il est dans la vision intérieure, absorbé par la ferveur d'une prière mentale que ne murmurent même pas ses lèvres jointes, tout à l'acte muet d'une dévotion spéciale à Notre-Dame, dont le saint rosaire qu'il égrène est le seul signe extérieur ; tandis que, derrière lui, la curiosité frivole, l'effarement ou la banale admiration des mondains, s'empressent vers la manifestation sensible de la Reine des cieux, assise avec son Fils au milieu des nuées lumineuses [1].

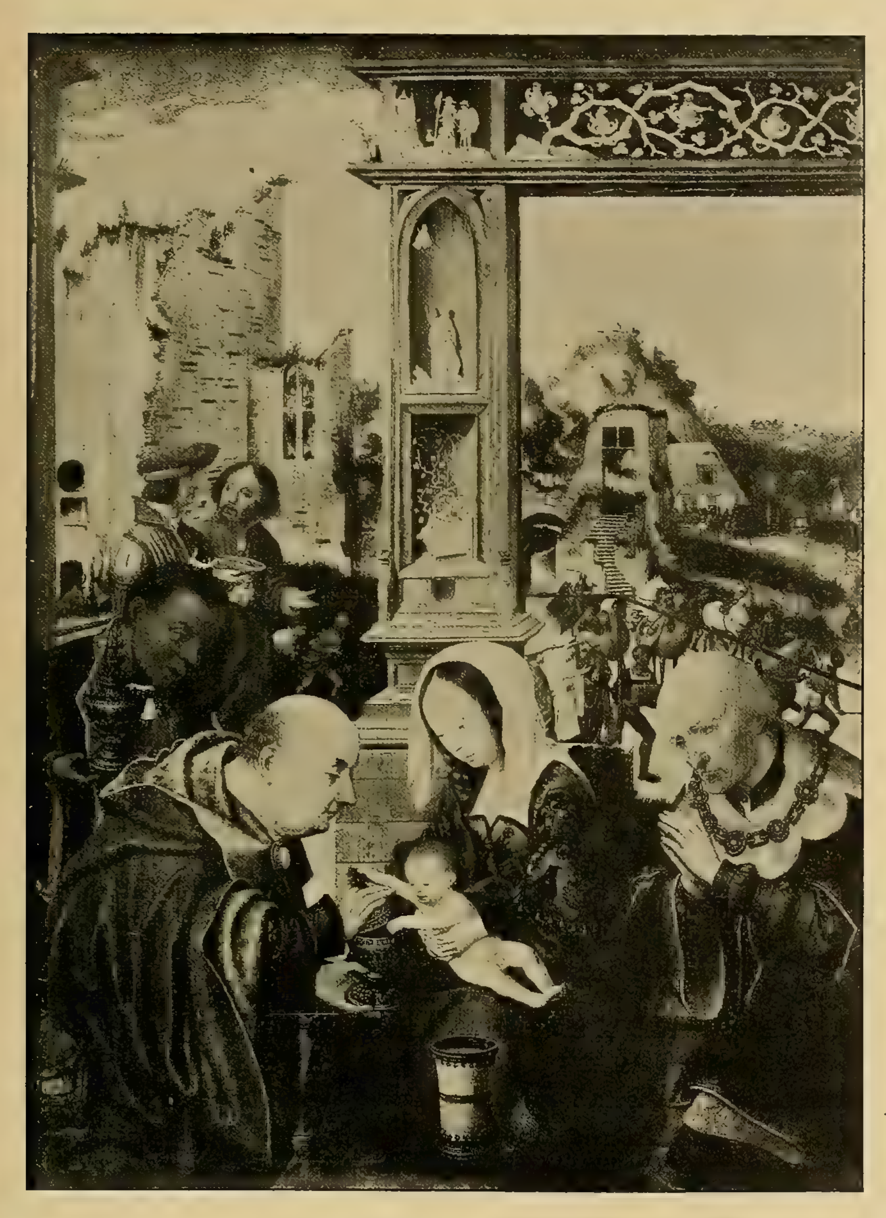
1. Dans l'*Adoration des Mages*, le motif de la Sibylle figure seulement à titre décoratif dans une niche du pilier qui surmonte la tête de la Vierge (orné aussi de la vigne de Jessé, traitée tout comme dans le pilier qui surmonte la tête du



LE CHEVALIER AU CHAPELET

Musée de Bruxelles

Ici, relisons van Mander, parlant de Jan Mostaert : « Son propre portrait, fort ressemblant, est une de ses dernières œuvres. Il est vu



L'ADORATION DES MAGES
(Musée d'Amsterdam.)

presque de face, les mains jointes, avec un rosaire devant lui. Le portrait 108A du musée de Bruxelles)... Une apparition céleste est également indiquée dans le panneau du *Saint Pierre*, n° 107 du même musée, panneau

fond représente un paysage d'après nature. Dans les airs, on voit le Christ assis, en juge, et le peintre tout nu, implorant le Sauveur dans l'attitude d'un suppliant ; d'un côté, un démon porte un rôle d'accusation ; de l'autre, un ange intercède pour lui. »

N'y a-t-il pas lieu d'être frappé de la très grande concordance des détails de cette description avec ceux du portrait d'homme, 108 A, de Bruxelles ? Dans ce dernier, le personnage représenté, âgé déjà, bien qu'imberbe, est de trois quarts, *presque de face*. Ses mains sont *jointes*, en effet, sur le grain d'un *rosaire* dont d'autres grains se voient *devant lui*. Il y a bien au fond *un paysage*. Au-dessus de ce paysage, d'une très fine observation de *nature*, il y a bien, *dans le ciel*, *le Christ* enfant sur les genoux de sa mère, et cherchant à se dresser en s'appuyant sur sa croix[1], symbole à la fois de sa puissance et de sa miséricorde. *A ses pieds*, approchant *dans l'attitude d'un suppliant*, et se mouvant dans la direction de la ligne diagonale qui va de la bouche du portrait au groupe céleste, se voit *une âme nue*, ayant à sa droite *une autre petite âme nue qui implore en joignant les mains*, tournée vers le Christ que la Vierge soutient et regarde avec une tendresse inquiète, alors que tout l'essaim des autres âmes semble faire appel, lui aussi, à l'infinie miséricorde de ce Fils. *A gauche de la première âme* et au-dessous, une figure vêtue, ailée, aux cheveux ébouriffés, paraît descendre vers la terre : *elle étale de la main gauche un parchemin revêtu de trois sceaux, où se lisent les divers caractères d'une inscription qui commence ainsi :* HÆC EST VITA... *Voici cette vie*...[2]

Et maintenant, du rapprochement de ce texte et de ce portrait, quelles conclusions tirer? Cette peinture est-elle une œuvre de Jan Mostaert? Est-elle son propre portrait ? Il semble que chaque réponse aille de soi. Cependant, il y aurait d'abord à discuter une question générale, dont le développement ne peut malheureusement pas

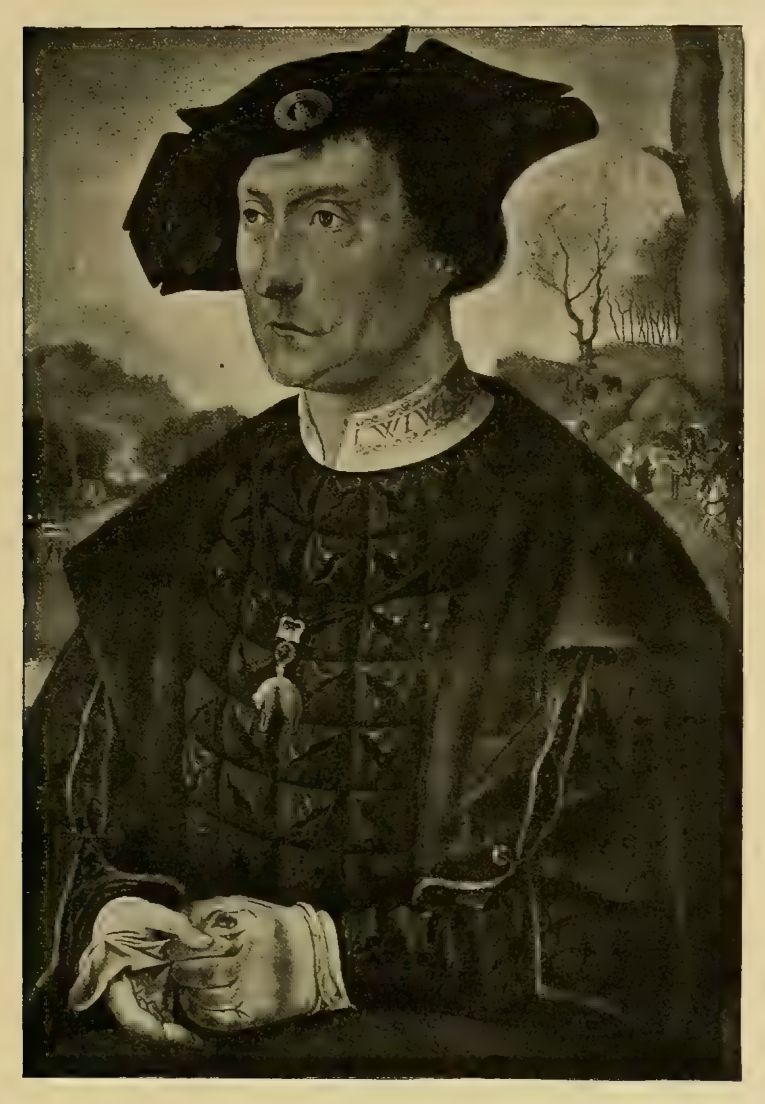
qui n'aurait pu d'ailleurs, ainsi que le suppose un catalogue français, former un volet au portrait d'homme, mais se rapportait à un centre d'un caractère religieux — centre détruit ou à retrouver.

1. Cette croix figure aussi dans l'apparition à la Sibylle et à Auguste de l'*Adoration des Mages*.

2. Un mot vient ensuite, plus difficile à lire, et qui pourrait être « cœli ». Dans ce cas, cela voudrait-il dire, en sous-entendant ou supposant ensuite le mot « indignâ » dans le texte effacé ou simulé qui suit : « Voici cette vie indigne du ciel », avec la liste des péchés ? Ou bien, simplement : « Voici la vie du ciel », par opposition avec celle du pécheur relatée plus bas.

trouver sa place ici : quel degré de créance convient-il d'ajouter aux dires de van Mander ?

Il y aurait lieu de se demander ensuite quels sont, parmi les



LE SIRE A LA MÉDAILLE DE LA VIERGE MÈRE ET A LA TOISON D'OR

(Musée du Louvre.)

renseignements qu'il nous apporte, les constatations de son expérience personnelle et directe, et les données de seconde ou troisième main, puisées à des sources plus ou moins pures. Ce sont là des questions sur lesquelles il est difficile de se prononcer, faute d'élé-

ments critiques. Mais leur simple énoncé, leur évocation naturelle, suffisent pour qu'une part de doute tempère l'ardeur et l'empressement naturels des affirmations, soit dans un sens, soit dans l'autre.

Ce qui est certain, c'est que rien, dans le contexte, n'indique avec précision si van Mander a vu lui-même le portrait décrit, ou si sa description est faite d'après des notes transmises, d'après des rapports écrits ou oraux.

D'autre part, nous ne sommes pas en face d'un cas aussi net que celui de la *Résurrection de Lazare*, d'Albert van Ouwater, où la précision toute spéciale et la parfaite concordance de deux ou trois détails secondaires suffit à emporter la conviction et à établir l'authenticité de l'attribution.

Ici, nous avons affaire à des concordances entières et à des demi-concordances. Les premières sont suffisamment nombreuses, et quelques-unes d'entre elles portent sur des détails bien particuliers déjà. Les secondes sont d'un caractère si spécial, que leur réunion avec les premières forme un faisceau de preuves assez compact. La mémoire de l'historien, ou celle de son correspondant, ont-elles fléchi sur des points qui pouvaient leur sembler accessoires, et qui le sont en effet ? Y a-t-il eu confusion ou erreur au sujet de la personne représentée ?... Ce qui est certain, c'est que texte et portrait nous présentent séparément deux schémas, dont les grandes lignes se recouvrent, si nous les superposons.

Donc, à la première, à la plus générale des deux questions — cette peinture est-elle une œuvre de Jan Mostaert ? — je crois qu'on peut répondre « oui » sans trop risquer de se tromper. Et j'apporterai à l'appui un nouveau témoignage : celui d'un texte qui n'est plus de la main de van Mander, et qui pourtant nous donne une description conforme au type des portraits peints par Mostaert, tel qu'il se dégage de toutes les données et considérations précédentes. Dans les comptes des dépenses de Marguerite d'Autriche, à la date de janvier 1521, nous trouvons, publiée par Alexandre Pinchart, la mention suivante : « A un painctre qui a présenté à Madame une paincture de feu Nostre Seigneur de Savoye faict au vif, nommé Jehan Masturd (*sic*) : xx philippus. » D'après le même archéologue, voici la description détaillée de ce portrait, telle qu'on la trouve dans l'inventaire des joyaux de la même princesse, dressé en 1523 : « Un tableau de la pourtraicture de feu Monseigneur de Savoye, mari de Madame (que Dieu pardoint), habillé d'une robbe de velours cramoisy, fourrée de martre, prépoint de drap d'or, et séon de

satin brouchier, tenant une paire de gants en sa main, espués sur ung coussin[1] ». Le velours cramoisi et le satin broché, la fourrure



LE DAMOISEAU A LA MÉDAILLE DU CHRIST EN CROIX ET A LA CHAINETTE

(Collection Hainauer, Berlin.)

de martre, les gants, surtout, et aussi les mains appuyées sur un coussin, ne sont-ce pas là des coïncidences remarquables ?

Quant à la seconde question — le portrait de Bruxelles est-il le

1. Un double de ce portrait existait dans la même collection, d'après le même inventaire de 1523.

propre portrait de Jan Mostaert ? — je n'y vois pas d'objections formelles. Tout en attendant et d'autres appréciations et un supplément d'informations, j'incline à penser qu'il en pourrait être ainsi. On m'accordera qu'il y a pour cela des probabilités grandes. L'objection qu'on serait tenté de tirer de la présence des armes et du blason tombe devant ce fait, qu'en dehors de son titre héréditaire, Mostaert reçut ensuite des lettres personnelles d'anoblissement — peut-être de chevalerie — comme on le verra plus loin.

*
* *

Nous touchons au terme de cette étude. Avant d'en résumer et récapituler les déductions, achevons d'extraire de van Mander tout ce qu'il peut nous fournir d'intéressant.

Le goût marqué de notre peintre pour le paysage apparaît dans deux mentions, celles d'un *Saint Christophe* et d'un *Saint Hubert*[1] « où l'on peut constater à quel point l'auteur avait étudié la nature ». Quel merveilleux sujet que ce dernier, en effet, pour un animalier, pour un amateur de chevaux et de chiens, tel que nous connaissons Jan Mostaert ! Et qu'il serait intéressant de le comparer au *Saint Eustache* traité par Vittore Pisano (National Gallery) ! Quant au *Banquet des Dieux*, cette donnée mythologique pouvait convenir au peintre de la divinité nue, symbole du paganisme, qui orne l'architecture du triptyque d'Oultremont.

Van Mander nous fait pénétrer dans l'intimité quotidienne du maître, en nous traçant de son atelier, de ses élèves et de ses visiteurs le joli tableau suivant, qui est aussi une amusante scène des mœurs du temps, et met en lumière le caractère courtois de l'homme : « Étant revenu se fixer à Haarlem, les gens de haut parage, tant ceux de l'Ordre[2] que les autres, continuèrent d'entretenir avec lui des

1. Ce thème cynégétique forme le fond du portrait de Liverpool. Ce fond est-il une réplique, une réduction de l'œuvre ci-dessus ? Ou le texte de van Mander se rapporte-t-il au portrait, notre historien, plus ou moins bien renseigné ou servi par sa mémoire ayant surtout retenu ce sujet spécial de chasse, en faisant abstraction du personnage, par oubli, négligence ou manque d'intérêt ?

2. C'est sans doute de la Toison d'or qu'il s'agit ici. Parmi les portraits dont j'ai fait mention, seul celui du Louvre nous la montre au cou du personnage, silhouetté sur un fond de ciel bleuâtre et de paysage où figurent, grossièrement reproduits, les chameaux de l'*Adoration des Mages*, avec des cavaliers fringants, armés de pied en cap, sur des montures piaffantes et caracolantes, et de « belles et honnestes dames », comme dans les trois tableaux de Bruxelles, — plus, à gauche, un défilé de fantassins, et deux incendies. Dans les portraits de Ber-

relations familières. C'est ainsi que Florent, comte de Buren, étant descendu un soir dans un logement de la place du Marché, alla, dès



L'HOMME A LA MÉDAILLE DE L'ANNONCIATION

(Musée de Berlin.)

le lendemain, rendre visite au peintre en compagnie de plusieurs gentilshommes. Mostaert, s'étant levé respectueusement de son siège,

lin, celui du jeune sire de Blyswyck-Bronkhorst ne nous offre qu'une chaîne, l'insigne de l'ordre se trouvant caché entre la chemisette et le pourpoint; mais, vu l'âge encore tendre du personnage et cette circonstance d'intention modeste, il

le comte le pria de se rasseoir et de ne point se déranger; mais le peintre n'en voulut rien faire, et montra tous ses travaux, ceux qui n'étaient qu'ébauchés, comme ceux qui étaient achevés. En même temps, il donnait ordre à ses élèves d'apporter à déjeuner aux visiteurs. Mais le comte alla lui-même au garde-manger, se servant de ce qu'il y trouva. La suite imita son exemple, et l'on vida à la ronde un pot de bière... Quand vint l'après-midi, le peintre se fit un devoir d'offrir à ses visiteurs un repas en règle, et il prit place à table avec eux. Car ils le tenaient en haute estime, comme il a été dit déjà... »

L'indépendance, la dignité, la fidélité de Jan Mostaert, tout le sérieux de sa loyauté chevaleresque, apparaissent dans ce dernier trait : « On assure que Jean de Mabuse sollicita le concours de Mostaert pour son grand retable de l'abbaye de Middelbourg. Mais celui-ci refusa, par la raison qu'il était tout au service d'une grande dame ou d'une princesse, dont ses descendants possèdent un écrit établissant que Mostaert est nommé un de ses gentilshommes ». Le fait est-il vrai ou non? Peu importe. Il suffit que le bruit en ait couru pour nous montrer quelle atmosphère morale l'artiste avait su créer autour de lui, et quel cas les gens les plus qualifiés faisaient à la fois de son talent, de son caractère et de son esprit : trois choses, dont deux seules se trouvent même si rarement associées chez un homme. « Mostaert avait le jugement sain. C'était un peintre éminent. Martin Heemskerk affirmait qu'il surpassait tous les autres maîtres qu'il avait connus, dans l'art de mener un travail à bonne fin... Bien vu, suivant la cour dans ses diverses résidences, il conserva sa charge pendant dix-huit ans, produisant un grand nombre d'œuvres, faisant les portraits des seigneurs et des dames en maître qu'il était, et saisissant la ressemblance d'une manière si extraordinaire, qu'on eût dit que les personnages vivaient sur la toile ». Chez ce Solario néerlandais, il y avait encore du Moroni.

*
* *

Je viens d'épuiser, ou peu s'en faut, la somme des renseignements canalisés par van Mander. Nous voudrions en savoir plus

est peu probable qu'il s'agisse là de la Toison d'or, distinction rare, exceptionnelle. Le portrait d'homme du musée de Berlin ne nous montre qu'une « enseigne » au chapeau, figurant l'Annonciation. Le nôtre offre aussi une « enseigne » avec Marie portant Jésus, et ces mots : *Maria mater gratiæ*. Tant de marques du culte rendu à la Vierge répondent bien à la dévotion particulière, au mysticime tout espagnol de notre peintre et des Flandres à cette époque, surtout depuis que Louis XI avait mis ce culte à la mode.

long sur le compte de Mostaert. Il est de ceux pour qui l'intérêt croît à mesure qu'on les étudie de plus près.

Maintenant, il nous faut jeter un regard en arrière pour mesurer le chemin parcouru, pour résumer les conséquences de ce voyage en pays nouveau, et constater jusqu'à quel point il nous a conduit.

D'abord l'étude approfondie du vrai Jan Mostaert nous permet de déblayer le terrain des pseudo-Mostaert du passé. Notre champ d'observation se trouve débarrassé du pseudo-Mostaert de Waagen, issu, on se demande pourquoi, de la *Mater dolorosa* à médaillons de Notre-Dame de Bruges[1] aussi bien que du pseudo-Mostaert des deux portraits de la collection van Ertborn au musée d'Anvers, issu d'une fausse interprétation de personnes.

Prenant le maître d'Oultremont et son triptyque de la *Passion*, je me suis attaché, d'une part, à faire ressortir tout ce qu'il doit, par les caractères généraux, aux maîtres de l'école primitive de Haarlem, ses prédécesseurs du xve siècle. D'autre part, entrant dans le détail, j'ai montré les points nombreux par où la *Passion* se rattache aux panneaux de Saint-Pierre et de Saint-Paul (et par eux au portrait d'homme), du Musée de Bruxelles, ainsi qu'à *L'Adoration des Mages*, d'Amsterdam[2], aussi bien qu'aux différents autres portraits épars de côté ou d'autre, jusqu'à présent connus.

Nous avons ensuite passé au crible, autant que faire se pouvait, toutes les données fournies par Karel van Mander sur Jan Mostaert. Nous n'en avons trouvé aucune qui fût en contradiction ou en désaccord avec les données fournies par le maître commun d'Oultremont et de Bruxelles. Bien plus, nous avons constaté, outre les points de contact psychologiques, outre les concordances morales, des coïncidences matérielles bien faites pour frapper, surtout en ce qui

1. Ou, pour mieux dire, *La Vierge des Sept Douleurs*.

2. Quelques nouveaux points de contact à ajouter aux précédents. Les donateurs de Bruxelles et leurs patrons — dans le panneau du *Saint Pierre* surtout — gardent comme un lointain reflet du van Ouwater de la *Résurrection de Lazare*. Voyez les « types » des saints, les airs de tête et attitudes de corps, la façon de mettre les mains en évidence, de les faire joindre, d'en varier les effets, d'accoler ou de croiser les pouces, comme aussi la manière de détacher du talon le patin qui chausse le bout du pied ; et, quand celui-ci est nu, l'allongement des orteils, (ainsi que dans le pied du Christ vu de profil). On trouve, du reste, les mêmes airs de famille dans le triptyque d'Oultremont, notamment la manière d'appuyer sur la hanche gauche le dos de la main, et le développement de ce geste explicatif et narratif, surtout de la droite, qui arrive, chez Mostaert, à mettre le pouce en évidence d'une façon tout à fait démonstrative, expressive, comme dans l'*Ado-*

concerne le portrait à la Sibylle (même si on laisse de côté la présomption qu'il représente Jan Mostaert lui-même).

Je me persuade qu'on peut décidément saluer en Mostaert un des types les plus « représentatifs » de la vraie et saine Renaissance néerlandaise. Ame ardente et fière, à la fois fidèle aux traditions et toute éprise de nouveauté, esprit vigoureux, indépendant, ouvert à l'extraordinaire mouvement d'idées d'un temps qui mordit avidement au fruit de l'arbre de la science, qu'elle fût du bien ou du mal, il n'abdiqua pas devant les idoles italiennes, si mal adorées par ses compatriotes. Comme Jérôme Bosch et Breughel le vieux, il sut rester lui-même. C'est un titre de gloire qui n'est pas commun, et qui, ajouté à tous ses autres mérites, nous autorise à le placer très haut parmi ses contemporains.

CAMILLE BENOIT

ration des Mages (personnages du second plan, à droite et à gauche du pilastre). Enfin, et pour nous confiner dans la comparaison exclusive entre la *Passion*, œuvre de transition, et les panneaux plus avancés de Bruxelles, il faut noter, là aussi, les caractères communs des mains et des gestes ; voyez, par exemple, la façon d'appuyer sur la hanche le revers de la main gauche (volet du *Couronnement d'épines* et panneau du *Saint Pierre*), et le geste familier et amical de la main posée sur le bras ou sur l'épaule d'un spectateur voisin (volet de l'*Ecce homo* et même panneau du *Saint Pierre*). Remarquer encore à quel point les petites Saintes Femmes d'arrière-plan, dans la partie extérieure de la *Passion* (*Montée au Calvaire*), sont les sœurs cadettes des « gentes damoiselles » et belles dames en coiffes de velours qui figurent dans les fonds des tableaux de Bruxelles.



UN PORTRAIT JAPONAIS DU XIII[e] SIÈCLE



La *Gazette* a très justement pensé qu'il convenait, sans aucune hésitation, de présenter à ses lecteurs une œuvre de peinture japonaise dont il faut saluer la venue en France avec le même enthousiasme qui accueillerait la découverte d'un dessin inédit de Dürer ou d'Holbein ; et je ne crains pas un seul instant de rapprocher de ces deux grands noms, dont la gloire pourrait être redoutable à tout autre, l'artiste inconnu de l'Empire du Soleil levant.

C'est un portrait, et parmi toutes les œuvres dont cet art nous avait jusqu'ici apporté la séduction, je n'en connais aucune où s'affirme avec une telle rigueur et une telle énergie la recherche du caractère individuel. On s'était peut-être un peu trop hâté d'affirmer que les Japonais n'avaient jamais su interpréter la figure humaine en soi, comme sujet d'étude physionomique. En effet, à parcourir leurs œuvres gravées, livres et estampes, leurs figures apparaissent presque toujours monotones et inexpressives, bien qu'ils aient su admirablement rendre certaines expressions de cruauté, de sournoi-

serie ou de sensualité dans les portraits d'acteurs. Si bien qu'on pourrait croire que l'art du portrait, cette éloquente affirmation d'un type, cette notation des plus subtiles nuances de l'expression, si variées que parmi tant de millions d'êtres humains il n'en est pas deux qui se ressemblent, était demeuré étranger aux peintres de l'Extrême-Orient ; les plus sévères ajoutaient même qu'ils étaient impuissants à rendre cela et que là n'était point leur domaine.

Et voici qu'une œuvre nous arrive, dévoilant un horizon insoupçonné, autorisant toutes les espérances, et confirmant ce que quelques-uns avaient supposé, l'existence d'œuvres peintes ou sculptées dont aucun spécimen bien authentique n'était encore parvenu jusqu'à nous. Et par combien de siècles d'art antérieurs une œuvre aussi savante a-t-elle pu être préparée? Car il ne peut être question ici d'un art à sa naissance, pas plus que devant une statue des premières dynasties memphites en Égypte. Devons-nous désespérer que les événements ou les découvertes percent le secret de ces énigmes? Faut-il redouter, au contraire, que les destructions par les révolutions et les incendies aient anéanti, en Chine, les œuvres primitives où les Japonais avaient certainement dû puiser les premières notions de leurs arts? Et pourra-t-on jamais rétablir les chaînons d'une filiation si évidente?

Le kakemono de la collection Gillot représente un prêtre. La présentation est d'une admirable simplicité. Vêtu d'une robe havane, dans un fauteuil dont le haut dossier est recouvert d'une ample étoffe d'un gris froid qui y est jetée. Sur ses genoux est étendu un tapis à décoration florale de boutons de lotus gouachés en blanc. Seuls deux objets y sont posés : une cassolette portative d'encens, de bronze doré, lotiforme, au long manche recourbé, brillant d'un éclat doux d'orfèvrerie et qu'on nomme *yegoro*, — et la boîte aux livres bouddhiques, enveloppée d'une étoffe de soie nouée. Le tout est d'une harmonie de ton d'une grande discrétion.

La figure pleine, dessinée d'un trait hardi et sûr, éclairée par deux yeux vifs et pénétrants, est d'une grande bonhomie. Les mains un peu grasses, des mains d'homme d'Église, sont d'un dessin précis, les ongles indiqués minutieusement jusqu'à la couronne. Le fond de soie, que le temps a brûlé par places, laisse apparaître en certains endroits l'épaisse feuille de papier sur laquelle il fut contre-collé. Seules les parties gouachées, telles que les étoffes, les accessoires, les chairs, ont maintenu et conservé la soie.



Gazette des Beaux-Arts — Héliog. Dujardin

PORTRAIT D'UN PRÊTRE
Peinture japonaise du XIIIe Siècle
(Collection Charles Gillot)

Imp. Paul Moglia

Au revers de la feuille, une inscription nous donne heureusement le nom du prêtre, et, par conséquent, la date approximative de ce portrait :

« Jitchin-Oshô-Shishitzu Senseï (nom du prêtre), de Gaku-Anji » (nom du temple) ;

et plus loin : « Kakuyo, *prêtre de Gaku-Anji, dans le district Héguri, de la province de Yamato.* »

Des documents historiques, recueillis et groupés en un ouvrage qui fut imprimé au Japon au xviie siècle et qui porte le nom de *Heiké Monogatari*, nous apprennent que Jitchin, chef de la secte Tendaï, est mort en 1225 (le vingt-cinquième jour du neuvième mois). A en juger d'après l'âge probable que semble accuser le portrait, on peut donc, sans trop d'écart, dater cette œuvre des années 1210 à 1225.

La secte Tendaï, dont il était le chef, était un des nombreux rameaux (je crois qu'on en a compté onze) de la grande secte bouddhique Mahayana, qui ne rayonna pas en dehors du Japon. Contrairement à la secte Hinayama, qui, de l'Inde, se propagea en d'innombrables écoles, dans tout l'Extrême-Orient et particulièrement en Chine, la secte Mahayana établit une bien plus libre discussion de la doctrine, chercha à la pénétrer de raison et à la dépouiller de son caractère d'absolu. Le grand-prêtre Jitchin, ainsi que nous invite à le croire son regard de lumineuse intelligence, ne dut pas peu contribuer à lui apporter les secours de sa haute raison et de son active bonté.

Nous est-il possible de rattacher cette œuvre à une école, de la situer dans un groupe d'œuvres similaires, de lui trouver des génératrices ou des succédanées ? Il serait téméraire de l'entreprendre, en l'état actuel de nos connaissances sur les œuvres de peinture japonaise de ces époques.

Que savons-nous? Qu'il y a à Nara, ville sainte, un temple d'Horiuji, dont la construction date du viie siècle, et qui, par un hasard surprenant, est demeuré intact, au milieu des incendies qui, tout autour de lui, ont détruit les temples contemporains et même ceux qui furent successivement reconstruits sur leurs emplacements. — Dans ce sanctuaire vénérable, quatre murs (fait unique dans l'histoire de la peinture au Japon), sont peints *à fresque* de grandes compositions où apparaissent des divinités de grandeur nature. Ces figures sont devenues presque invisibles, sous les couches de suie que

les fumées d'encens y ont déposées et qui, sans doute, en ont heureusement garanti la conservation séculaire.

Dans ce même temple d'Horiuji se trouvent peints, sur les revers de deux portes, de grands bouquets de lotus fleuris du plus merveilleux effet décoratif; c'est l'œuvre fameuse et authentique du premier grand peintre japonais dont nous ayons le nom : Kanaoka.

De ce grand ancêtre la collection de M. Hayashi, à Paris, possède deux œuvres admirables, deux figures de divinités d'une idéale sérénité. Dans la collection de M. Henri Vever se trouvent encore toute une suite de peintures bouddhiques, dont l'art est profondément pénétré par les influences religieuses de l'Inde.

Mais, dans toutes ces œuvres, le caractère religieux est prédominant. Il y demeure quelque chose des cérémonies rituelles et du hiératisme que la religion imposait peut-être aux artistes de ces époques. Et, d'ailleurs, savons-nous si ces artistes n'étaient pas des prêtres ?

Il semble, avec le portrait de Jitchin, que nous touchons à un art plus épris de vérité. Chaque temple avait alors la coutume de conserver les portraits de ses principaux prêtres. On les déroulait et on les accrochait chaque année, le jour où l'on célébrait leur mémoire.

Verrons-nous apparaître d'autres spécimens de l'art de ces époques? Il le faut souhaiter. Il serait intéressant de les étudier et d'y chercher les origines de cet art de Tosa, qui perdit si vite cette belle largeur d'exécution, cette sourde richesse du coloris, cette entente décorative des détails, pour devenir un art de miniaturistes suprêmement adroits, mais d'exécution sèche et de maigre dessin.

GASTON MIGEON





CLAUDE GILLOT

(PREMIER ARTICLE)

SA BIOGRAPHIE — SES ŒUVRES — SUJETS COMIQUES ET SATIRIQUES
SCÈNES DE GENRE



C'est une figure curieuse et attachante par bien des côtés, mobile, changeante et irrégulière, que celle de cet artiste qui fut le maître de Watteau, à la fois peintre, dessinateur, graveur et décorateur, et l'un des initiateurs, après tout, de l'art pimpant du XVIIIe siècle. Claude Gillot fut un novateur hardi, un chercheur ingénieux qui observait la nature humaine, la vie réelle, le théâtre, et qui retraçait les mœurs, les plaisirs, les travers d'une société nouvelle, avec une certaine liberté d'imagination et la verve malicieuse et mordante d'un satirique.

Cet artiste indépendant et original, nous l'avons étudié il y a quelques années, et nous nous sommes efforcé de grouper les

indications que nous avions pu recueillir[1]. Aujourd'hui, dans l'état de nos connaissances, quand on s'occupe des délaissés et des oubliés, des personnalités de second plan, des tempéraments fougueux et incorrects, on peut toujours s'attendre à retrouver des détails piquants qui ont leur place dans une revision ultérieure. Les natures complexes, les talents faits de caprice nous obligent, pour ainsi dire, à ces retours successifs. Ces gens d'esprit qui tenaient le pinceau ou le burin, ces artistes doués de tant de qualités diverses, laissent toujours derrière eux quelque chose à connaître d'eux-mêmes. Il suffit d'apprendre l'existence de quelques œuvres égarées, de mettre la main sur quelques documents négligés, pour avoir conscience qu'on doit apporter des retouches au portrait qui a été esquissé ; il est nécessaire, sinon de tout reprendre dès l'origine, au moins de remettre les choses dans un nouveau jour.

I

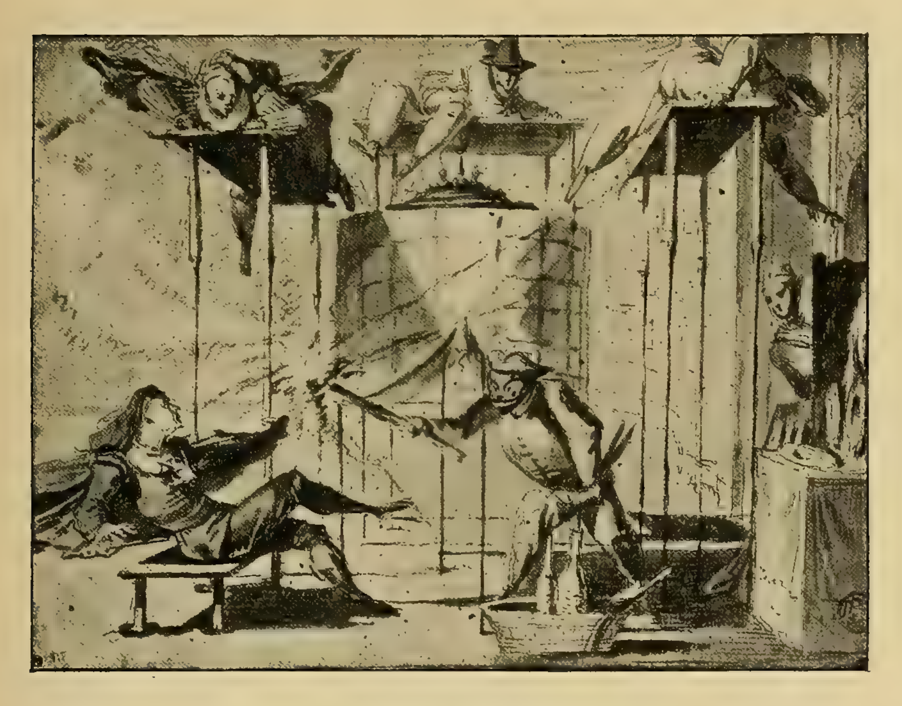
Une notice biographique assez succincte, datant du XVIIIe siècle, nous a conservé quelques renseignements sur la vie de Claude Gillot. Cette notice a pour auteur le chevalier de La Touche, qui fut un peu peintre, un peu écrivain, un peu poète, et qui mérite bien le nom d'amateur. Il était né à Châlons-sur-Marne ; il connaissait sans doute Gillot, ce dernier étant originaire de Langres ; tous deux appartenaient à la même province de Champagne. Nous avons reproduit les quelques pages du chevalier de La Touche en appendice à notre brochure. On peut y puiser plus d'un détail sur les premières années de notre artiste, fils d'un modeste peintre qui n'avait point quitté le pays langrois. Il y est parlé de la présentation de Claude Gillot à l'Académie de peinture, et des sujets qu'il avait traités pour se faire agréer et pour se faire recevoir. Le biographe nous a enfin raconté les déceptions qui avaient marqué la fin de la carrière du maître, appauvri par la chute du système de Law, forcé de se remettre au travail et supportant avec courage les maladies et l'adversité.

Pour ajouter aux particularités qui nous ont été transmises par les contemporains de Claude Gillot, nous pouvons mentionner encore un passage du catalogue de la vente Quentin de Lorangère, rédigé par le célèbre marchand de tableaux Gersaint. Celui-ci, Caylus et de Jullienne nous ont, tour à tour, entretenus des relations, d'abord très cordiales, que Watteau eut avec son maître, puis des dissenti-

1. *Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle, Claude Gillot*, 1883. (Extrait de l'*Artiste*.)

ments qui survinrent et amenèrent une rupture due à des froissements inévitables. Nous ne devons, en faisant la biographie de Claude Gillot, laisser de côté aucun de ces différents récits.

Voilà, ou peu s'en faut, toutes les sources d'information auxquelles il est possible de puiser, en revenant au passé. De nos jours, la publication des procès-verbaux de l'Académie de peinture nous a permis de suivre notre aimable fantaisiste dans ses rapports avec



SCÈNE DE THÉATRE

Dessin à la sanguine, par Claude Gillot (Musée du Louvre).

la Compagnie, où il avait été agréé en 1710 et reçu en 1715, comme « peintre de sujets modernes ». Nous ne saurions que féliciter Claude Gillot d'avoir pris ce titre en pleine époque classique. Il fit acte de présence à quelques séances, et se trouva dans la salle de l'Académie le jour de l'admission de Watteau.

L'inventaire des Archives communales de Langres a été publié en cette ville. Nous y trouvons reproduit l'acte de baptême de Claude Gillot, « né le 27 avril 1673 et fils de Jean Gillot, peintre et brodeur des vénérables doyen et chanoines de Langres, et de dame Marguerite Contet, sa femme; parrain, Claude Charles, prêtre; mar-

raine, Anne Contet; lesquels ont signé avec le père[1]. » Jean Gillot travaillait, on le voit, pour le clergé, et, en artiste bien pensant, il avait été heureux de donner à son fils un prêtre pour parrain. Nous ne saurions dire s'il avait montré quelque talent dans l'exercice de sa profession. Il nous apparaît, d'après les comptes des dépenses de la ville de Langres, comme ayant été employé à des travaux assez différents, faisant un peu de tout à l'occasion. Il avait peint des écussons et des torches que l'on portait lors de la Fête-Dieu, un poêle et des écussons pour les funérailles du comte de Soissons en 1673, des armoiries de France, qui avaient été placées entre les deux portes d'un arc de triomphe élevé sur la porte des Moulins. Il était de ces artistes qui sont forcés, en province, à s'ingénier et à vivre de plusieurs métiers.

Un incendie, qui a malheureusement dévoré, il y a quelques années, les Archives communales de Langres, nous a privés de plusieurs autres documents concernant le père de Claude Gillot et sa famille. Le « peintre et brodeur des chanoines » mourut le 3 juillet 1711, âgé de soixante-douze ans. Son fils était alors un artiste en vue, et qui certes lui faisait honneur. Le chevalier de La Touche nous a dit de Jean Gillot que « son exacte probité, la régularité de sa conduite, l'égalité de son humeur et sa piété solide le distinguaient encore plus que la pratique de son art, qui ne l'élevait pas au-dessus des peintres médiocres. » Ses leçons ne pouvaient guère servir beaucoup à son fils ; il comprit la nécessité de l'envoyer à Paris, pour y chercher une culture qu'il n'était pas lui-même en état de lui donner. Il le laissa partir de sa ville natale, « après qu'il l'eût précautionné, par ses conseils et ses exhortations, contre les dangers auxquels la jeunesse est exposée dans la capitale de la France[2] ».

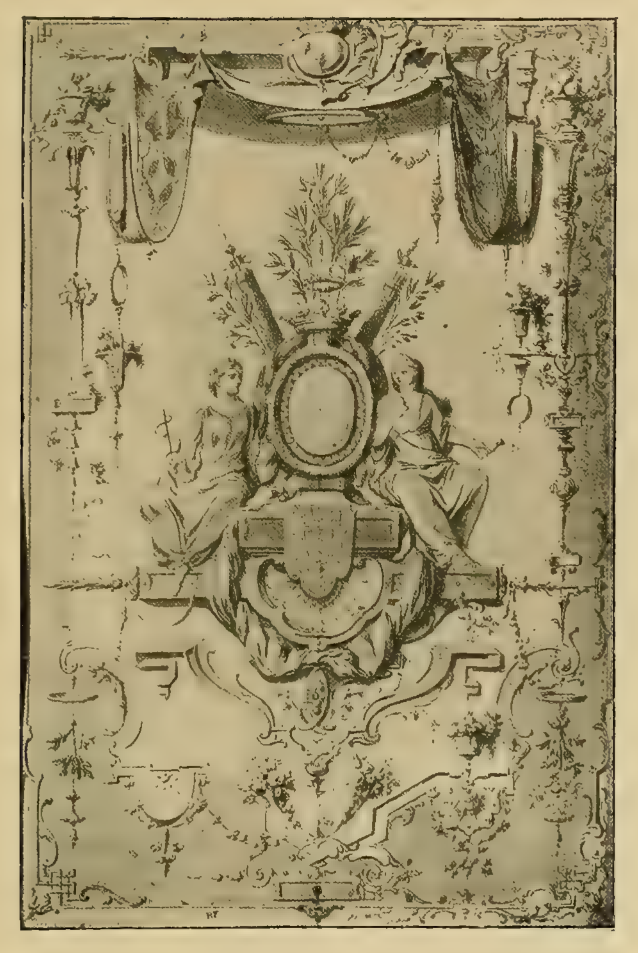
Le jeune homme entra dans l'atelier de Jean-Baptiste Corneille, peintre d'histoire, de sujets religieux et mythologiques. Cet enseignement n'était point celui qui répondait au tempérament de Claude Gillot, mais l'artiste fit de rapides progrès sous la direction de ce maître, qu'il étonnait par la facilité et l'abondance de ses idées. Jean-Baptiste Corneille ne put, d'autre part, lui inculquer longtemps les premiers éléments et les principes de son art, puisqu'il mourut

1. *Inventaire sommaire des Archives communales de Langres, antérieures à 1790*, rédigé par M. E. Jullien de La Boullaye, archiviste et bibliothécaire de la ville de Langres, 1882.

2. *Notice du chevalier de La Touche.*

en 1695. Claude Gillot avait alors vingt-deux ans ; il avait été servi par sa précocité, et, ayant foi en son talent, il se décida à marcher de ses propres forces.

Il s'était mis à dessiner et à peindre des sujets de genre, des



MOTIF DE DÉCORATION POUR UN PANNEAU

Croquis de Claude Gillot (Musée du Louvre).

scènes de tréteaux et des parades foraines. Un artiste qui débute entrevoit dans les spectacles populaires on ne sait quoi de pittoresque qui lui fournit de faciles inspirations. Watteau, on nous l'assure, a débuté, lui aussi, par des croquis pris sur la place publique. Si nous voulons reconstituer la première période du talent de Gillot, nous le voyons donc devenir, tout d'abord, peintre et dessinateur de scènes théâtrales et comiques. C'est le titre qu'on lui donnera,

quand il se sera fait un nom ; il commence par s'attacher à de petites études, peut-être un peu triviales et d'une donnée assez restreinte, quitte à élargir peu à peu son domaine.

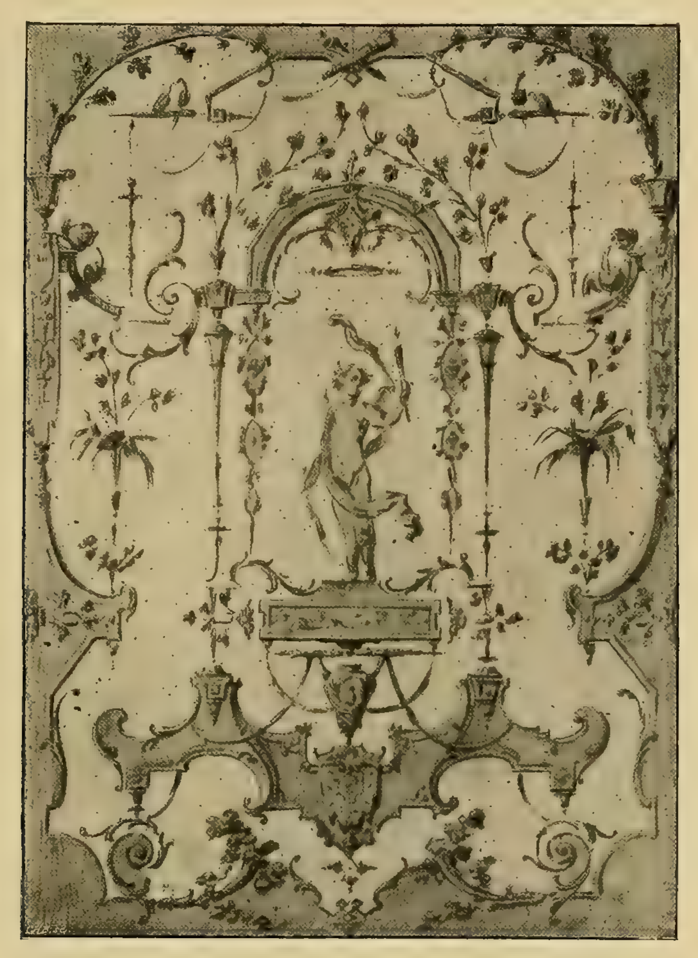
Les biographes et les amis de Watteau nous ont dit que Gillot avait abandonné la peinture, après avoir vu les premiers chefs-d'œuvre de son élève, qui devait devenir un maître incomparable. Ce découragement s'est produit à une époque assez tardive. Quoi qu'il en soit, nous nous sommes demandé plus d'une fois ce que pouvaient être devenus ces tableaux de Gillot qui ne nous étaient pas révélés par les catalogues de nos principaux musées. Notre artiste n'est point représenté, en effet, au Louvre ni dans les grandes galeries de province.

Quelques-unes des pièces les plus importantes qui ont été gravées par lui-même ou d'après lui portent cette mention : *Gillot pinxit*. Il avait peint, si nous ajoutons foi à cette indication, les quatre *Fêtes mythologiques de Pan*, *de Faune*, *de Diane et de Bacchus*, qui nous sont connues par des dessins et des gravures. Cette dernière composition a fait partie de la collection Despinoy, vendue en 1850. D'après le catalogue, ce tableau n'avait pas de très grandes dimensions, bien que le sujet comportât vingt-huit figures ; il ne dépassait pas 0m25 de hauteur et 0m43 de largeur.

Claude Gillot a peint de même les sujets que nous connaissons par les gravures d'Audran : *La Passion des Richesses*, *La Passion de l'Amour*, *La Passion du Jeu*, que l'auteur a cherché à exprimer dans un esprit satirique par des satyres. La biographie écrite par le chevalier de La Touche nous apprend que le spirituel artiste avait été agréé à l'Académie avec un tableau représentant *La Veillée des armes de don Quichotte*. Nous savons, par les *Procès-verbaux*, qu'il avait traité plus tard, comme morceau de réception, *Le Christ conduit au supplice*. C'était une erreur, de la part de Gillot, que de peindre un sujet semblable. La Touche le blâme, avec raison, d'avoir conçu ce projet ambitieux ; il nous dit, ce qui ne nous surprend guère, que cette toile, où l'auteur avait voulu rendre une scène « extrêmement grave », décelait de nombreuses imperfections.

Relevons encore, d'après les documents que nous avons réunis, quelques autres tableaux de Claude Gillot. Mariette, dans l'*Abecedario*, nous donne connaissance d'une peinture assez significative, et il accompagne la citation qu'il en fait d'un commentaire que nous devons remarquer : « *Le Triomphe d'Arlequin, dieu Pan*, sujet comique, gravé en manière noire, par Jacques Sarabat, d'après le

tableau de Claude Gillot. C'est un des premiers tableaux faits dans ce style et qui, ayant trouvé une infinité d'approbateurs, a donné naissance à tant d'autres qui se sont faits depuis dans le même genre, par Watteau, etc. » La collection de Mme de Verrue contenait deux



L'AMOUR DEBOUT SUR UN PIÉDESTAL, PANNEAU D'ARABESQUES

Croquis de Claude Gillot (Musée du Louvre).

petits tableaux, qui nous sont donnés comme « peints par Gillot ou par Watteau ». Cette confusion était naturellement causée par les analogies qui rapprochent si souvent les œuvres des deux artistes. Dans la vente Prousteau, qui eut lieu en 1769, on a vu passer une autre composition empruntée au théâtre. Elle est mentionnée de la façon suivante : « *Une Scène du cinquième acte de Bajazet.* Ce tableau, de cinq figures, est du meilleur style de Gillot. H., 21 p.,

L., 25 p. » L'abbé de Gevigney, garde des titres de la Bibliothèque du Roi, dont le cabinet fut vendu en 1779, possédait une œuvre de notre maître : *Le Singe malade*. Ce tableau est décrit dans le catalogue en ces termes : « Sujet grotesque et plaisamment exécuté dans le genre d'arabesque ; le portrait du médecin y est singulièrement dépeint. Toile : H., 20 p. L., 16 p. » Il est question, on le voit, dans cette scène ingénieuse, d'un médecin soignant un singe. Ce personnage nous fait songer à celui qui figure dans une composition de Watteau, *Le Chat malade*. Ne devons-nons pas noter, comme une coïncidence assez bizarre, cette rencontre de sujets ?

II

Arrivons aux catalogues de collections modernes : la ville natale de Gillot, qui a donné le jour à Diderot, compte aussi parmi ses enfants le physicien et amateur d'art Walferdin. Mort en 1879, celui-ci n'est pas encore oublié de la génération présente. Très passionné pour les artistes français, il ne pouvait manquer de prendre intérêt aux œuvres de son compatriote. Il possédait de Claude Gillot, sans parler de quelques toiles dont l'attribution semble douteuse, et d'une suite de dessins, trois tableaux de genre, qui furent vendus en 1880 : *Un Marché, Le Roman comique* et *Les Adversaires et les Partisans du Carême, scène de carnaval* [1].

Nous ne saurions dire, présentement, ce que sont devenus ces ouvrages après les enchères. Nous sommes mieux renseigné sur une autre collection, vendue en 1883, celle de M. Warocquier, à Orchies (Nord), qui renfermait trois tableaux de notre artiste : *Les Apprêts du marché, Le Repas villageois* et *La Baraque de l'empirique* [2].

Cette dernière peinture peut être considérée comme une des œuvres capitales de Claude Gillot. Elle a été achetée par M. Varlet-Nicolle, au château de Mouchin, non loin d'Orchies. Nous avons vu, lors d'un récent voyage dans le département du Nord, cette toile qui est demeurée dans un excellent état de conservation et qui porte la signature du peintre, tracée à gauche, sur un morceau de bois équarri et coupé dans un tronc d'arbre. C'est un tableau qui donne, au premier abord, une impression de fraîcheur, de finesse et d'élégance. Un grand nombre de personnages animent la composition et sont très habilement distribués.

1. Voir sur la collection Walferdin, l'article de M. le baron Portalis, *Gazette des Beaux-Arts*, IIe pér., t. XXI, p. 297.

2. Hauteur, 0m62 ; largeur, 0m75. Toile.

La baraque de l'empirique est en même temps un théâtre forain. On a sous les yeux une troupe de pauvres diables, moitié charlatans, moitié acteurs. C'est le Roman comique au dernier degré de l'échelle, et dans son expression la plus infime.

Les tréteaux sont dressés sur une place publique ombragée par de grands arbres. Au-devant de la baraque s'élèvent des portants, peints grossièrement et décorés de personnages de la Comédie italienne. L'opérateur, vêtu d'une veste bleue, d'une mince culotte noire, ayant autour du cou une grande collerette ronde et aux bras de longues manchettes, se tient debout près d'un banc où est assis le patient, un villageois qui s'abandonne de bonne foi, sans pouvoir faire, en ce moment, aucune résistance. Le charlatan extrait de son outil la dent qui gênait le manant, et celui-ci, crispé par la douleur, se débat et serre violemment les poings.

Pendant ce temps, un jeune homme habillé de gris et ceint d'un long baudrier où pend un nœud de rubans rouges, fait le boniment accoutumé, lit les certificats scellés de cire, et invite les assistants qui ont besoin des secours de l'art à monter courageusement sur l'estrade. Un autre personnage de la troupe, Arlequin au costume très sommaire, se prépare à jeter ses lazzi. Un peu plus loin se tient une femme en robe violette, coiffée d'une toque rouge à plume blanche, le cou à demi découvert, la main tombant sous une manche courte. Isabelle ou Silvia, grande amoureuse de quelque comédie à l'interprétation ridicule, cette femme nous représente le type de ces créatures minces et fluettes que Gillot aime à esquisser, et que nous retrouverons maintes fois dans ses dessins. Près de cette personne se serre un enfant, né sur les planches, on peut en être sûr. Un autre acteur en veste orange, cape jaune sur l'épaule, culotte grise, tourne le dos au public et entre dans la baraque d'un air majestueux, comme pour imposer à un auditoire naïf.

Il faut regarder la foule bénévole se pressant sur la place ; nous reconnaissons ces personnages de toute catégorie qu'on ren-rencontre les jours de fête ou de marché : bourgeois de la ville, gentilshommes venus d'un château du voisinage , moines au visage grave, mendiants et éclopés. Un valet porte une cruche ; un marchand d'orviétan, mis à la mode du Levant, se promène, avec un cimeterre au dos. Voici un carrosse qui passe près de la baraque ; un galant damoiseau s'y trouve avec deux jeunes femmes, dressant la tête sous les rideaux rouges entr'ouverts, pour regarder le champ de foire. Plus loin, deux ânes harnachés font tinter leur sonnette;

l'ânier qui les conduit et le postillon du carrosse rient malicieusement du supplice subi par le villageois à qui l'on a arraché sa dent.

Les maîtres flamands, nous le savons, ont peint souvent des empiriques. Gillot nous montre ici quelques réminiscences de leur manière. Il recherche certains tons argentins de Teniers, qu'il rappelle d'une façon évidente. Notre artiste est donc de l'école des Flandres, mais son genre est un peu composite ; on sent percer dans son œuvre une fine note française. Le coloris de Gillot, dans sa transparence, dans sa limpidité, annonce celui de Chardin ou de Lancret. A travers le dessin précis et léger de l'artiste, on retrouve une sorte de grâce bien distincte, un peu maniérée peut-être, un peu efféminée, et représentant déjà le style de ce temps.

Cette toile, spécimen achevé du faire de Claude Gillot comme peintre, date d'une époque de plénitude ; on s'étonne, après avoir examiné cette œuvre, que son auteur ait pu renoncer à la peinture. Il serait demeuré, quand même, un maître assez bien doué et offrant aux connaisseurs, s'il ne pouvait égaler son illustre rival, une exécution délicate, une grande netteté, une très heureuse observation.

III

Les deux autres tableaux de la collection Warocquier représentent des scènes rustiques. Ils ont fait partie de la collection du baron de la Villestreux, vendue à Bruxelles en 1872, et ensuite de la collection Courtin, vendue à Valenciennes en 1879. Ils ont les mêmes dimensions et formaient pour ainsi dire pendant [1]. Les *Apprêts du marché* ont été achetés par M. Alphonse Watelle à Roubaix, le *Repas villageois* par M. Tournadre, de Paris. Dans la première toile, on voit, au seuil d'une habitation, un jeune paysan rangeant des paniers sur une charrette ; une paysanne, à la physionomie souriante, l'aide à faire son chargement ; un jeune garçon remplit de fruits une corbeille. Nous ne parlons pas de quelques autres personnages placés à droite et à l'arrière-plan. C'est une composition facile et pittoresque.

Dans le *Repas villageois*, nous croyons reconnaître un tableau correspondant quelque peu à un dessin de Gillot gravé sous ce titre : *Repas de campagne*. L'artiste avait voulu rendre une sorte de contraste entre un dîner de gens riches et une franche tablée de campagnards. Les convives réunis ici sont pleins de gaîté ; ils rient et causent en mangeant et en buvant. Le décor champêtre est habile-

1. Hauteur, $0^{m}49$; largeur, $0^{m}64$. Toile.

ment retracé par l'artiste, avec ses détails typiques. Comme personnage complémentaire, on aperçoit une vieille femme, qui s'éloigne appuyée sur des béquilles. Elle a sans doute reçu l'aumône ou sa part du repas ; Gillot a voulu représenter la charité, l'hospitalité, les vertus modestes que pratiquent les paysans.

Le musée de Langres a acquis trois peintures attribuées à notre artiste ; une seule de ces œuvres, qui nous semble, du reste, bien authentique, peut être citée après celles que nous venons de décrire. La toile est craquelée ; la peinture est usée et a beaucoup souffert. Ce tableau est toutefois digne d'intérêt et nous donne aussi, d'une façon assez particulière, la caractéristique du talent de Claude Gillot.

Scène de tréteaux, tel est le titre que nous trouvons inscrit dans le catalogue du musée [1]. Nous nous bornons à enregistrer cette désignation, qui ne nous semble point définitive. Nous n'avons pas sous les yeux une composition empruntée à d'humbles parades ; le peintre a voulu rendre une scène de parodie, comme il en avait vu plus d'une fois au théâtre. *Le Cheval de Troie*, voilà ce que Gillot nous a montré, en portant dans cette peinture la bonne humeur et les bouffonneries de la farce. Les guerriers sortent un à un des flancs du monstrueux animal de bois qu'Ulysse a imaginé de consacrer aux dieux protecteurs de la ville. Au haut d'un rempart, on aperçoit Hélène, Pâris, Andromaque, les principaux personnages de l'*Iliade*. Survenus précipitamment, ils sont effarés et se demandent quel est le mystérieux événement en train de s'accomplir.

La scène de parodie représentée par le peintre est nettement indiquée par l'intervention de deux acteurs bien connus de la Comédie italienne. Au premier plan, près de la porte par laquelle est entré le cheval, Scapin porté sur les épaules d'un camarade, tient une lanterne à la main ; il se dirige à travers les ombres de la nuit et veut voir en curieux ce qui se passe. Arlequin s'approche, à peu de distance de son camarade ; il tient une seringue à la main, il est chargé d'un vase ; il assiste en ricanant au laborieux et fécond accouchement du monstre. Nous retrouvons ici, quant à nous, une sorte de *Belle Hélène* du XVIII[e] siècle. Au moment de la querelle des Anciens et des Modernes on railla quelque peu à la foire Saint-Germain et ailleurs, les chefs-d'œuvre les plus nobles de l'antiquité. Le public applaudissait par exemple *Arlequin-Homère*. C'est de quelque comédie de ce genre que Gillot a dû s'inspirer.

1. Hauteur, $0^{m}54$; largeur, $0^{m}45$.

L'artiste, en voulant rendre un effet de nuit, a donné à ce tableau une coloration jaunâtre qui s'est encore assombrie avec le temps. Les personnages qui jouent un rôle dans cette composition sont devenus très indistincts. Nous avons parlé, comme d'un parti pris propre à Gillot, d'une manière de dessiner les types grêles et allongés; il aimait une sveltesse un peu maigre des formes, qui fut au reste à la mode dans l'art de la Régence. Les figures de femmes qu'il a placées sur le rempart sont amincies et à moitié effacées, comme des créatures un peu vagues, aperçues aux lumières de la rampe, dans le monde conventionnel du théâtre[1].

ANTONY VALABRÈGUE

(*La suite prochainement.*)

1. Nous pourrions mentionner quelques autres tableaux de Claude Gillot chez des amateurs parisiens, mais nous n'avons pas de certitude absolue, et nous ne saurions nous appuyer sur des analogies apparentes. Dans des catalogues de vente ou d'expositions en province, nous relevons les attributions suivantes : *Le Bal des Amours* (galerie Edmond Paix, vendue à Douai, avril 1887) ; *Scène de Carnaval*, Exposition de Lille, 1889 (à M. Auguste Labitte). Une peinture représentant des *Promeneurs dans les jardins de Marly* est attribuée à Claude Gillot dans le catalogue du musée de Nantes.





LE MARQUIS DE CHENNEVIÈRES



Une des plus nobles existences de ce temps, une vie simple, laborieuse, féconde, vient de s'éteindre. Le marquis Charles-Philippe de Chennevières s'est endormi, au milieu des siens, à l'âge de soixante-dix-huit ans, le Samedi saint 1er avril, dans la matinée. La mort paisible qui l'est venu prendre sans bruit le toucha d'une aile si légère que son visage en parut d'abord, et pour de longues heures, comme rajeuni. Jamais son beau profil et ses traits délicats, même aux grands jours de ses triomphes publics, où se redressait si vivement sa tête fine et fraîche, ne prirent une expression plus doucement fière que sur cet oreiller pâle, dans la sérénité du dernier sourire. Les artistes français, qu'ils le sachent ou non, perdent en lui le plus fervent de leurs admirateurs et le plus sûr de leurs amis, et les historiens de l'art national le plus libre et le plus clairvoyant de leurs doyens. La France, si elle est juste, devra le regretter et l'honorer, comme un de ses fils les plus pieux, comme l'un de ses enfants qui, en des jours difficiles, l'aura le plus loyalement et le plus utilement servie.

Né à Falaise (23 juillet 1820) d'une ancienne famille, élevé à Argentan, propriétaire d'un modeste manoir à Bellesme, où il se

réfugiait souvent et où reposeront ses restes, Charles-Philippe de Chennevières, gentilhomme, provincial, normand, ne renia jamais ses origines. Malgré l'aisance aimable avec laquelle il se mouvait dans les milieux officiels et mondains, ce ne fut qu'un Parisien d'occasion et de nécessité, par intermittences, restant, de cœur, attaché au terroir natal, à ses fraîches verdures et ses libres espaces. De ses aïeux et de sa forte race, il garda toujours et voulut garder le respect pour le passé, la courtoisie des manières, la dignité de la vie, la bonne humeur et le jugement libre, l'initiative hardie et militante, autant de souplesse avisée et de sens pratique dans l'exécution que de rapidité et de ténacité dans la résolution. Orphelin dès l'enfance, et presque son maître au sortir du collège, la liberté dont il jouit si tôt développa chez lui, sans obstacles, au bon moment, l'activité originale d'une curiosité déjà fort ouverte dans son cercle régional de lettrés et d'antiquaires, en même temps qu'une indépendance d'allures et de caractère dont il ne se départit jamais. A vingt et un ans, en compagnie d'un ami de son âge, Ernest Lafontan envoyé dans le Midi par les médecins, il avait déjà exploré une partie de la France, visité l'Italie, reçu à Florence la première des initiations nécessaires, et il allait bientôt chercher la seconde dans les Flandres, à Bruges et à Anvers. Pour ne point s'éloigner de cet ami qui allait mourir à Montpellier, il avait pris ses inscriptions de droit à la Faculté d'Aix ; il y resta trois ans (1842-1845).

La vieille cité parlementaire, l'étape hospitalière, durant trois siècles, des artistes français et flamands, à leur voyage d'Italie, gardait encore, sous les lambris de ses vastes hôtels, bon nombre des collections qui l'avaient naguère rendue célèbre. Quelques connaisseurs y maintenaient aussi les traditions anciennes d'une érudition sagace et précise. Le jeune étudiant examina avec soin tout ce qui restait d'œuvres d'art dans la ville du roi René, de Peiresc, de Méjanes, de Granet, et dans toute la contrée environnante, où le promenaient son amour du soleil et son humeur buissonnière ; il s'accoutuma, en même temps, à contrôler méthodiquement le jugement de ses yeux par les renseignements d'archives ; il commença à collectionner les dessins, chiffons de papier alors peu recherchés et qu'on sauvait à bas prix ; il se mit à recueillir les matériaux d'une histoire des artistes du cru, grands et petits. Dès lors, parmi les laborieux du passé comme parmi ceux du présent, il estimait qu'il ne faut mépriser personne, non plus qu'en une forêt touffue le promeneur et le botaniste ne dédaignent, pour leur joie et pour leurs

études, les charmantes fleurettes et les utiles arbustes entremêlés sous les puissants arbres, leurs protecteurs et leurs ancêtres. Dès ce temps-là, il se plaisait à ressusciter les oubliés, comme il devait plus tard se faire un devoir de soutenir les jeunes et les humbles. Lorsqu'il quitta Aix, en 1845, le premier volume des *Peintres provinciaux* était préparé.

Chemin faisant, au gré de ses caprices, il avait pris l'habitude, qu'il conserva toujours, de répandre, à bâtons rompus, en articles, brochures, plaquettes, volumes, de tous formats et de toutes couleurs, à tirages restreints, le plus souvent sans nom ou sous des noms supposés, n'importe où et n'importe quand, le trop plein de ses rêves, pensées ou trouvailles. La bibliographie de M. de Chennevières — désespoir des collectionneurs — est un fourré inextricable. Clément de Ris, son vieil ami, essaya de l'établir en 1876, mais sans garantie, « l'auteur ignorant le nombre exact » de ses œuvres. « L'effet produit ou le coup manqué, il n'y songe plus. Le livre fera son chemin dans le monde, rapide s'il est bon, lent s'il est médiocre, nul s'il est mauvais ». Avant de rentrer à Paris, le licencié en droit avait déjà, au moins, publié à Caen des *Poésies* sous le nom de François Marc de la Boussardière et des *Contes normands* sous celui de Jean de Falaise; à Aix, les *Historiettes Baguenaudières*, à 200 exemplaires, mais pas pour les Provençaux : cette plaquette, si amusante, d'une langue si primesautière et si colorée, *par un Normand*, ne devait se vendre que *chez les libraires de Normandie*. Contes et historiettes eurent un grand succès dans le cénacle romantique ; l'auteur fut bientôt accueilli à bras ouverts par Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Baudelaire, les Goncourt, etc., qui devinrent ses amis.

Malgré ces succès littéraires et ce goût, qu'il ne perdit jamais, pour les opuscules humoristiques, enjoués, moraux ou moqueurs (*Nouveaux Contes de Jean de Falaise*, *Contes de Saint-Santin*, *le Petit Saint-Louis devant Bellesme*, *Mémoires de l'Académie de Bellesme*, *Lettres rurales*, *Affaires de petite ville*, etc., etc.), c'est à l'étude des artistes et de leur histoire qu'il consacrait dès lors la plus grande partie de son temps. Retombé à Paris, sans situation, « un peu désorienté », il était entré, comme surnuméraire, au musée du Louvre, le 1er janvier 1846. L'année suivante, il fut, grâce à de puissantes protections, nommé commis de huitième classe; le directeur du musée, M. de Cailleux, qui avait d'autres protégés, lui garda une implacable rancune d'avoir conquis si vite

une si haute et si lucrative position. Dans son petit bureau du Louvre, il connut Eudoxe Soulié, et, par Soulié, Dussieux, A. de Montaiglon, Paul Mantz. C'est alors que se forma ce groupe exemplaire, laborieux et modeste, de chercheurs infatigables, d'érudits consciencieux, de connaisseurs délicats, sans ambition et sans pédantisme, qui vécurent sans bruit et qui moururent pauvres. Jean de Falaise allait bientôt les entraîner tous dans ces patriotiques et aventureuses entreprises des *Mémoires inédits de l'ancienne Académie* et des *Archives de l'Art français*, après le succès inattendu des *Peintres provinciaux*, en 1847.

La révolution de 1848, avec ses belles flammes d'espérance, mit en ébullition toute cette chaude jeunesse. L'employé du Louvre adressa immédiatement une pétition à l'Assemblée nationale, *Sur la nécessité de transférer l'administration des Beaux-Arts du ministère de l'Intérieur à celui de l'Instruction publique*, pour la soustraire, croyait-il, aux influences politiques. Il fournit à Jeanron, directeur improvisé du musée, les éléments d'un rapport (10 avril 1848) sur la *Réorganisation des Musées nationaux et des Musées provinciaux*, et la nécessité de les relier entre eux suivant les principes proclamés, dès leur origine, par la Convention. Ce rapport contient déjà, entre autres projets, le plan d'un *Inventaire général, estimatif et raisonné de tous les objets d'art* formant le patrimoine de la France.

La nomination de M. de Chennevières, en 1852, comme inspecteur des musées de province et des expositions des Beaux-Arts lui permit enfin, avec l'appui d'une administration ferme et confiante, de donner corps à quelques-unes de ses idées, notamment à celles qu'il avait émises dans son *Essai sur la réorganisation des Arts en province*. Une exploration générale et minutieuse dans les grandes provinces, Bretagne, Picardie, Normandie, Provence, Languedoc, Gascogne, etc., compléta son instruction sur l'état des choses et les mesures à prendre. L'année suivante, il commençait la publication des *Portraits inédits d'artistes français*. En même temps, de 1852 à 1870, pendant dix-huit ans, avec le concours de ses collègues des musées, il organisait successivement tous les Salons annuels, d'abord au Palais-Royal, puis aux Menus-Plaisirs, puis au Palais de l'Industrie, à la suite de l'Exposition de 1855, où l'installation des Beaux-Arts lui avait été confiée. Les services qu'il rendait étaient, d'ailleurs, régulièrement récompensés. Conservateur-adjoint au musée du Louvre, puis conservateur-adjoint au musée du Luxembourg (1861), il avait obtenu le titre de conservateur à ce dernier

musée en 1868. La croix de chevalier de la Légion d'honneur lui avait été donnée en 1855, celle d'officier en 1869. En 1870, profitant des intentions libérales du ministre, Maurice Richard, et reprenant un de ses projets favoris soumis, dès 1863, au gouvernement, celui de rendre aux artistes toutes leurs libertés et de leur fournir des moyens puissants d'actions, en leur permettant de s'organiser en corporation indépendante et active, M. de Chennevières avait préparé et publié les projets de statuts pour une Société des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs français, sous le nom d'« Académie nationale des Beaux-Arts ». Ce projet qui avait réuni 400 signatures, celles de presque tous les artistes notables, échoua, devant quelques oppositions dogmatiques, par suite des indécisions et des timidités de l'administration.

Telle était déjà la somme des services rendus, des travaux accomplis et des expériences accumulées par le conservateur du Luxembourg, lorsque le maréchal de Mac-Mahon, président de la République, l'appela à la direction des Beaux-Arts, le 23 décembre 1873. On ne pouvait choisir un homme mieux préparé. Cette nomination, à la suite d'une crise politique, ne laissa pas de causer grande surprise et profond émoi dans l'administration centrale des Beaux-Arts. Nous avions pour Charles Blanc, son prédécesseur, si cordial et si ouvert, une affection profonde ; beaucoup d'entre nous étaient connus pour leurs origines ou leurs attaches républicaines. L'installation du nouveau directeur se fit sans solennité et sans tapage ; mais, avant la fin de la journée, il connaissait déjà son personnel et son personnel le connaissait. A ceux qui avaient occupé, près de Charles Blanc, des postes de confiance, il avait tendu la main, en les fixant au fond des yeux, de ce regard doré si pénétrant, doux comme une caresse lorsqu'il aimait, aigu et sec comme une flèche lorsqu'il méprisait ou se défiait ; il leur avait, en quelques mots, promis la même confiance, en échange du même dévouement. Mains serrées, engagements pris. De politique, entre le chef et les soldats, jamais question. On ne parlait que de la France. Le chef se sentait trop d'autorité pour avoir besoin de jouer à l'autoritaire ; aussi libéral dans ses idées que libre dans ses jugements, toujours prêt à couvrir de sa responsabilité, avec promptitude et énergie, au dedans et au dehors, contre tous, les actes de ses subordonnés, il encourageait, chez eux, le franc parler, comme il conservait le sien auprès de ses ministres. Il n'avait en aversion profonde que la bassesse et l'ingratitude, la flatterie et la servilité.

Nous avions appris, ce premier jour, que nous avions à notre tête un galant homme. Le lendemain nous savions que c'était un homme supérieur. Au bout de quarante-huit heures, comme un général de carrière, bien informé, bien documenté, connaissant les terrains où il va manœuvrer, les troupes et le matériel dont il dispose, leur nombre et leurs qualités, il avait déployé ses plans, il entrait en campagne. C'était au surlendemain de nos désastres, en pleine crise politique, industrielle, commerciale. Les plans étaient hardis, la campagne fut admirable ! Ramener d'abord, par une prompte opération de commandes grandioses et d'encouragements soutenus, toutes les forces multiples, mais éparses et inquiètes, de l'art vivant, pour les jeter, comme aux grands siècles, en des entreprises collectives de haute portée sociale et nationale ; ressaisir, en même temps, par une organisation plus vivante de la science historique, dans le glorieux passé de la vieille France, tout ce qui pouvait servir de modèle et d'excitation aux activités de la France nouvelle ; assurer, par le réveil des idées de liberté et d'unité dans la production, par le rajeunissement de l'enseignement, à tous les degrés, suivant des méthodes plus souples et plus techniques, le relèvement de la science et du goût chez les artistes et artisans français grands et petits, pour les mettre en état de conserver victorieusement leur suprématie menacée par l'effort croissant des concurrences étrangères : telles furent, dès la première heure, et très nettement, ses hautes vues d'ensemble. Durant quatre années, pas un jour, pas une heure, où il n'agît, où il ne pensât dans ce but, avec cette résolution, passionnée et obstinée, d'affirmer la grandeur de l'art français dans le passé, de prouver sa vie, sa force, son originalité dans le présent, de préparer et d'assurer son expansion dans l'avenir.

Durant ces quatre années, ce fut aussi, dans les combles étroits et bas du Palais-Royal où s'entassaient tous nos services, un branle-bas perpétuel. Ce diable d'homme, toujours souffreteux mais toujours alerte, si insinuant et si entraînant, nous avait mis à tous le diable au corps. Nous avions en lui une foi vive et complète ; nous croyions avec lui, revivre aux grands jours de l'art français, de Suger, Primatice, Colbert, Le Brun. Pour quelques-uns d'entre nous, peu de répit en dehors des vacances d'été ou des courses joyeuses aux congrès, concours, expositions chez nos braves provinciaux ! Peu de soirées, dimanches ou fêtes ; mais, comment y penser avec un conducteur si enthousiaste, amical et prévenant ? On travaillait

toujours, on travaillait d'arrache-pied, avec la joie des belles luttes, moins encore au Palais-Royal que dans la petite chambre du Luxembourg, où sa santé délicate enfermait fréquemment le directeur. C'est là, devant les tisons, qu'accroupi sur sa chaise basse, son petit bonnet rouge, son bonnet normand, enfoncé jusqu'aux oreilles, toussotant, roulant ou déroulant, à défaut de ses fidèles cigarettes, de nouveaux et interminables projets, il se trouvait le plus à l'aise ; c'est là qu'il accumulait, griffonnait, corrigeait, dictait, avec une fécondité formidable, rapports au ministre, projets de décrets et d'arrêtés, circulaires et prospectus, etc. Personne ne détestait plus que lui les paperasseries inutiles, les formules encombrantes, les chinoiseries compliquées, les commissions décoratives, les rapports compendieux, tout ce qui retarde et énerve l'action, tout ce qui embrouille et atténue les responsabilités ; toutefois, en véritable homme d'action, résolu et pratique, il savait, à merveille, faire jouer, quand il fallait, les rouages traditionnels de l'administration. Il apportait à cet exercice nécessaire la même précision et la même sagacité qu'à ses dépouillements minutieux d'archives, où il avait appris à mieux juger et mieux aimer les vivants, par l'indulgente fréquentation des morts, où il avait cherché et retrouvé dans ce qui n'est plus le secret de ce qui doit être.

M. de Chennevières n'était pas, on le pense bien, assez candide pour s'imaginer qu'avec un tempérament pareil l'existence lui serait facile ni longue sous les ministres changeants et divers qu'il lui fallait prévoir. Il n'avait accepté le poste que sous deux conditions : la première, que l'autonomie fût rendue aux Musées nationaux où il avait, comme conservateur, trop bien constaté les inconvénients d'une trop grande dépendance; la seconde, qu'il conserverait, à tout événement, ses fonctions du Luxembourg. Il eût désiré aussi être débarrassé de la direction des théâtres, qu'il considérait comme difficilement compatible avec le labeur incessant et multiple des entreprises projetées, et l'eût volontiers échangée contre la direction des bâtiments civils, dont la séparation accidentelle des Beaux-Arts lui semblait, avec raison, illogique et fâcheuse. Sur ce dernier point, il dut se résigner à attendre; il attendit toujours. Très décidé, d'ailleurs, sur le terrain circonscrit où il allait opérer, à ne rien sacrifier, ni de ses convictions, ni de sa dignité, il rédigea, dès la première heure, sa lettre de démission éventuelle. Ce petit pli cacheté, je le vois encore, à droite, dans le coin du grand tiroir du bureau directorial. Que de fois, jetant avec humeur sous son bras sa

serviette bourrée, partant pour la rue de Grenelle, il l'empocha, cette lettre, en nous disant : « Je l'emporte ! vous voyez ! Attendez-nous ici et faites les paquets. » Nous faisions les paquets, puis, quelques heures après, on le voyait rentrer, enjoué et souriant : « Allons, mes enfants, ce n'est pas encore pour cette fois. Je ne vous laisserai donc jamais tranquilles ! Voilà de la besogne ! » Et il mettait sous clef le pli protecteur. C'est grâce, sans nul doute, à cette attitude résolue, qu'il put, jusqu'en 1878, résister, durant sept ministères des plus variés, à toutes les oppositions d'inertie ou de défiance, à toutes les intrigues d'intérêts froissés ou d'inintelligences déroutées que soulevait forcément une initiative si rare et si tenace.

Dans des conditions pareilles, il n'y a pas de temps à perdre. Le nouveau directeur n'en perdit point. Sa nomination est du 23 décembre 1873. Quatre jours après, une commission supérieure des Beaux-Arts, restreinte et compétente (transformée plus tard, contre son avis, en vaste conseil des Beaux-Arts), est établie et fonctionne. Les vacances du jour de l'an tombaient juste à point pour lui permettre de préparer ses premières sorties. Le 11 janvier 1874, fidèle à sa parole, en prévision du Salon, il rappelle aux artistes leurs éternelles doléances, leurs désirs, sans cesse renouvelés, d'émancipation, la manifestation solennelle de 1870, les statuts de l'Académie nationale approuvés et signés par eux, il leur offre, en conséquence, la liberté. Les artistes firent la sourde oreille. C'est en vain, deux fois encore, dans la même année, que le ministre les mettra en demeure de prendre en mains leurs affaires. Presque personne ne bouge. On a peur de la liberté offerte. Il faudra, quelques années après, un Mentor plus brutal, comme l'on dit alors, « pour les jeter à l'eau » et pour leur imposer cette indépendance, active et fortifiante, qu'ils avaient si grand tort de redouter, et dans laquelle ils ont su trouver, comme le prévoyait bien M. de Chennevières, avec plus de causes d'émulations, un sentiment plus juste de leur dignité et de leurs intérêts. Quoi qu'il en soit, il fallut faire encore le Salon de 1874, puis celui de 1875, puis les suivants. Le libéralisme du directeur ne s'y put montrer que dans les modifications du règlement. Au jury nommé par l'administration fut substituée une liste d'artistes notables, établie par l'élection, parmi lesquels le sort désignerait, chaque année, les jurys d'admission et de récompense. L'institution du *Prix du Salon* assura, chaque année, à un jeune artiste un séjour libre en Italie, dans des conditions moins rigoureuses que celles du prix de Rome ; en même temps, la création des

Bourses de voyages offrit, à quelques autres les moyens d'aller, durant une année, étudier où il leur plairait, suivant leurs tendances personnelles. Dès le 25 janvier 1874, les Musées nationaux avaient été réorganisés, et M. Reiset, le doyen des conservateurs, chargé de leur haute direction, avec l'assistance de ses anciens collègues réunis en Conservatoire. Le 7 mars suivant paraît, au *Journal officiel*, la première annonce des grandes commandes, le *Projet de décoration du Panthéon.*

M. de Chennevières insistait, dans ce rapport, sur l'intérêt urgent qu'il y avait, pour la gloire du pays, « à résumer et à concentrer les efforts de l'école française dans son expression la plus haute » sur les murailles d'un édifice public, « à utiliser au décor d'un monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe d'artistes qui venait de montrer à Vienne que la France n'avait point perdu sa suprématie en matière d'élégance et de goût » en lui fournissant l'occasion « de monter aux sommets les plus élevés et les plus nobles de l'art religieux et patriotique ». Dès le 7 mai, le projet ayant été approuvé et les programmes établis, on ouvrait « ce large concours, mémorable peut-être, utile en tout cas à l'émulation de la génération actuelle, où les artistes français surexcités par la solennité du monument et par le but national de l'œuvre, n'épargneront, à coup sûr, ni leurs forces, ni leur courage. » Les travaux étaient confiés à MM. Galland, Bonnat, Puvis de Chavannes, Delaunay, Meissonier, Gérôme, Joseph Blanc, Lehmann, Cabanel, Baudry, Gustave Moreau, Fr. Millet, Chenavard, pour la peinture, MM. Perraud, Cavelier, Chapu, Cabet, Carpeaux, Hiolle, Mercié, Frémiet, Falguière, Paul Dubois, Guillaume, pour la sculpture. MM. Chenavard, Gérôme, G. Moreau, Lehmann, n'ayant pas accepté, furent immédiatement remplacés par MM. Hébert, Jean-Paul Laurens, Henri Lévy, Humbert. Le même jour, la décoration du *Palais de la Légion d'honneur* était confiée à un autre groupe de quinze artistes. Bientôt suivent les commandes pour le *Palais du Luxembourg* (plafonds et escaliers) et le *Palais de Justice* à Paris, et pour divers édifices de province, à Montpellier, Bordeaux, Rouen, Angers, etc. L'intention de M. de Chennevières était d'entreprendre, méthodiquement et régulièrement, la décoration de tous les édifices ouverts au public, hôtels de ville, palais de justice, facultés, bibliothèques, musées, chambres de commerce, etc. Une enquête, poursuivie dans la dernière année de son directorat, lui avait permis d'établir ce que la France possédait de surfaces murales

qu'on pouvait livrer aux peintres et aux sculpteurs. Il voyait là, pour de longues années, le moyen de charmer les yeux, de former les pensées, d'élever les cœurs de tous les Français par le spectacle des grands souvenirs ou des grandes espérances; il y voyait aussi celui de fournir un champ populaire et patriotique d'activité salubre et utile à la foule croissante des jeunes artistes qui resteraient condamnés, sans l'appui de l'État, à s'étioler et à s'éparpiller en des besognes mesquines pour les amateurs ou les marchands, et à ne poursuivre désormais d'autre rêve de gloire plus viril et plus haut que celui d'une notoriété éphémère par les succès d'expositions et les applaudissements des coteries parisiennes.

Pour le passé, les jalons furent plantés de même et aussi vite. Les musées de province n'attendirent pas plus que les musées nationaux. Dès le 3 avril 1874, 492 œuvres d'art modernes, peintes ou sculptées, accumulées dans les magasins, étaient réparties entre 192 collections départementales. Dès le 15 mai, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France,* commencé et poussé avec activité, mettait, pour la première fois, en relations directes et suivies, l'administration des Beaux-Arts et les amateurs de province. Le succès de cette entreprise colossale, qui a servi d'exemple aux gouvernements étrangers, fut assuré et complété par l'organisation d'une réunion annuelle des *Sociétés des Beaux-Arts*. La première réunion eut lieu en 1877. Les vingt et un volumes des mémoires publiés sous la direction dévouée de M. Henry Jouin forment aujourd'hui, avec les *Archives de l'art françats*, continuées, depuis 1872, par M. Jules Guiffrey, le collaborateur le plus actif de l'*Inventaire*, la contribution la plus utile, et d'un intérêt chaque année grandissant, à l'histoire glorieuse de nos arts nationaux, si longtemps négligée à notre dommage et honte, et que nous commençons à peine à connaître aujourd'hui. Le projet d'une *Exposition à Paris des chefs-d'œuvre des musées provinciaux*, lancé, dès le 4 décembre 1874, échoua par suite de l'insuffisance des locaux disponibles; mais l'idée, partiellement reprise, sous le titre d'*Exposition des portraits nationaux,* fut réalisée, en 1878, au Palais du Trocadéro; on sait ce que cette exposition, d'ailleurs mal installée et à la dernière heure, a laissé d'instructifs souvenirs dans la mémoire des artistes, des amateurs, des historiens. Quant à l'institution fondamentale des *Monuments historiques*, l'honneur de notre pays, sa dernière force de résistance au vandalisme enivré de sottise et d'ignorance qui sévit, chez nous, par intermittences, comme l'accompagnement

obligatoire de nos activités hâtives et désordonnées et la rançon fatale de notre fécondité productive, il va sans dire qu'elle tenait, dans les préoccupations du compatriote de M. de Caumont, de l'ami de Quicherat, Mérimée, Viollet-le-Duc, Guilhermy, Jules Cousin, Darcel, la première place et la plus haute. Les dessins et relevés des monuments historiques envoyés, en 1874, à l'Exposition de Londres, à celle de Paris en 1876, au Trocadéro en 1878, apprirent à tous ce qu'avaient été, dans tous les temps, nos architectes et nos sculpteurs. Le *Musée du Trocadéro*, l'une des fondations les plus instructives de notre temps, devait, un peu plus tard, sous l'un des successeurs de M. de Chennevières, sortir de la même idée. Ce n'est point non plus, à son grand regret, M. de Chennevières qui put voir voter, à la fin des fins, par les Chambres, la loi définitive sur la *Conservation des monuments historiques et des objets d'art d'un intérêt national;* mais c'est lui qui l'avait proposée, dès 1875, et fait déposer sur le bureau de l'Assemblée par M. Waddington.

L'avenir le préoccupait plus encore. La question de l'enseignement des arts en France était, selon lui, la question capitale, celle dont le règlement, dans un sens conforme aux besoins et aux aspirations de la société moderne et de l'esprit nouveau, lui semblait le plus instamment exigé par les efforts et les progrès accomplis, sur ce terrain, à l'étranger, notamment en Angleterre et en Allemagne, depuis 1851, depuis le tocsin d'alarme sonné aux oreilles de notre patriotisme vaniteux et engourdi par Prosper Mérimée et L. de Laborde. Depuis 1875 jusqu'en 1877, le Conseil supérieur des Beaux-Arts, qui se réunissait régulièrement et fréquemment, et dont les commissions étaient très actives, n'eut point de plus pressante occupation que celle-là, et, le 7 décembre 1877, il pouvait présenter à la signature du ministre, avec un résumé de ses travaux rédigé en son nom par M. Eugène Guillaume, l'ensemble des mesures proposées. Presque toutes ces mesures ont été appliquées successivement depuis cette époque. Toutes avaient pour but, en rétablissant l'idée et la tradition de l'unité de l'art, d'en répandre la science et la pratique à tous les bouts de la France, dans les milieux industriels et dans les classes ouvrières. C'est dans le même esprit de progrès et de liberté, par une application intelligente à notre époque des exemples et des expériences d'autrefois, que M. de Chennevières préparait la réforme et le développement des écoles de Beaux-Arts, soit à Paris, soit dans les départements, où il voulait les multiplier, en leur rendant leur caractère régional et particulier. S'il répète, en effet, sans cesse,

« qu'il n'est point partisan d'un art gouvernemental, d'une peinture d'État, d'une sculpture d'État », il affirme aussi sans cesse que l'État, « s'il ne doit point se faire responsable des principes toujours transformables de l'art, ni le tyran des mobilités du goût, doit fournir sans relâche et abondamment à la jeunesse tous les moyens imaginables de s'instruire des premiers éléments du dessin, et d'appliquer ces éléments au perfectionnement de l'industrie publique, comme aussi de l'art supérieur, si le génie s'y joint par surcroît. « Les règlements des Écoles nationales des Beaux-Arts à Paris, à Lyon, à Dijon, furent successivement étudiés ou modifiés, dans ce sens, autant que le permettaient les circonstances. L'École de dessin et de mathématiques, à Paris, arbora franchement le titre d'*École des Arts décoratifs,* et devint vite le modèle de ces écoles laborieuses et fécondes, sous la direction ardente de M. Louvrier de Lajolais, dont l'activité et le désintéressement apostoliques allaient bientôt ressusciter les écoles de Limoges et d'Aubusson. La réorganisation de la manufacture de Sèvres et de la manufacture des Gobelins, la fondation d'écoles spéciales pour les tapissiers et les céramistes, la création d'un atelier et d'une école de mosaïque, l'ouverture en commun, avec l'*Union centrale des Arts décoratifs*, d'une *Exposition générale des Tapisseries*, l'appui énergique et les encouragements chaleureux accordés, sans arrière-pensée d'absorption ou de pression, à toutes les sociétés de ce genre et, en général, à toutes les tentatives d'action indépendante et de décentralisation, soit à Paris, soit en province, manifestaient, à la fois, de tous côtés, les convictions réfléchies et l'esprit pratique de la direction.

Pour se rendre quelque compte de la suite et de la résolution avec laquelle M. de Chennevières conduisit de front toutes les parties de sa gigantesque entreprise, il faut lire son rapport au ministre du 1er janvier 1878. Encore ce rapport ne révèle-t-il pas cent autres projets complémentaires qui s'agitaient déjà dans cet esprit plein de ressources et dont quelques-uns seulement reçurent divers commencements d'exécution. Au moment où cette pièce de défense fut rédigée, M. de Chennevières éprouvait quelque irritation et quelque fatigue des oppositions croissantes que suscitait, devant lui, l'agrandissement de sa personnalité. Parmi les dons qu'il possédait, il n'avait point, malheureusement, celui de l'éloquence ; dès qu'il sortait d'un petit cercle de familiers et de spécialistes, dans une assemblée publique, dans une commission nombreuse, il s'embrouillait, balbutiait, se taisait. La place restait, et souvent la victoire, aux

beaux parleurs et aux jongleurs de phrases, et c'était une angoisse profonde, pour ses amis, d'assister au supplice mal dissimulé d'un esprit si abondant, lucide et ferme, qui, d'un mot, eût pu crever ces outres vides et gonflées et qui ne trouvait pas ce mot. Il savait bien qu'il n'était pas seul dans ce cas, que beaucoup d'hommes supérieurs, de pensée ou d'action, valant par ce qu'ils font et non par ce qu'ils disent, se trouvent ainsi, chaque jour, immolés à la rhétorique. Aussi en voulait-il épargner, le plus possible, la peine aux artistes, aux savants, aux administrateurs dont il s'entourait et ne leur faisait-il qu'à contre-cœur perdre leur temps en commissions, discussions, conversations, rapports et enquêtes, estimant qu'ils étaient tous faits pour produire, penser, agir, non pour bavarder et ergoter.

La plume à la main, il se rattrapait; ce n'est pas que là, non plus, en cas de presse, il rencontrât toujours, du premier coup, dans sa période abondante et souple, mais touffue et enchevêtrée, la clarté qu'il avait dans l'âme. L'extrême abondance, comme la délicatesse et la subtilité de ses idées, l'encombraient d'abord, et le jour ne s'y faisait que par degrés. Néanmoins, il est bien rare que dans ses fouillis les plus négligés ne jaillisse pas, constamment, en des phrases et des expressions vivaces, d'une saveur un peu archaïque, très pénétrante et profondément française, son exquise originalité. Les allocutions qu'il prononça, par nécessité professionnelle (distributions de prix, inaugurations, enterrements, banquets, etc.), en fournissent d'intéressants exemples. Dans ces discours, plus soignés, si la phrase juste n'arrive pas toujours du premier coup, quand elle frappe, c'est d'un trait sûr et vibrant, et qui s'enfonce. Ses éloges, très brefs, des grands artistes qu'il eut la douleur d'ensevelir, Corot, Barye, Henri Regnault, Diaz, Daubigny, sont, dans leur laconisme ému, des merveilles de jugement délicat et élevé. Il se raillait d'ailleurs volontiers de son manque d'éloquence suivant la formule, et sur l'exemplaire qu'il me donna de ses allocutions, il mit, suivant sa coutume, une dédicace enjouée : « Au malheureux qui a entendu tous ces discours-là, son bourreau ».

Les ennuis de toute sorte qu'il éprouva, durant la préparation de l'Exposition universelle de 1878, achevèrent de l'exaspérer. Le 18 mai, il remit sa démission, cette fois développée et motivée, en des termes tels qu'il fallut l'accepter. Après avoir énuméré rapidement les travaux faits durant ces quatre années : « On n'accomplit pas, disait-il, une telle besogne sans luttes incessantes, partant sans fatigues, même quand on a été secondé comme je l'ai été, à toute

heure, par des collaborateurs d'une activité, d'une intelligence et d'un dévouement admirables. Aussi, monsieur le ministre, ma lassitude est extrême, comme mon dégoût et mon énervement. J'ai la conscience d'avoir fait preuve, dans mon administration, de quelque indépendance d'esprit, d'une impartialité absolue et d'une certaine logique dans l'ensemble de mes entreprises. Je savais bien que pour agir il fallait me résoudre à combattre; j'ai combattu pendant quatre ans sans relâche. Mais aujourd'hui je suis à bout de forces, et les attaques systématiques et profondément injustes vont grossissant chaque jour contre moi. C'en est assez, assez, assez, et je vous supplie de me permettre de prendre un repos que je crois avoir bien mérité. »

Quelques mois après sa sortie des affaires, l'Académie des Beaux-Arts, dans laquelle il ne comptait que des amis, mais vis-à-vis de laquelle il avait toujours tenu à garder son indépendance, lui rendait justice et se faisait honneur, en l'appelant à remplacer le baron Taylor.

Le repos, pour un homme de cette trempe, ne saurait être le désœuvrement. M. de Chennevières reprit d'abord ses fonctions au musée du Luxembourg, puis, lorsqu'il fut mis brusquement à la retraite, l'année suivante, il s'enferma, avec dignité, au milieu de ses collections, parmi ses souvenirs, et reprit sa plume d'historien et de critique. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* savent avec quelle sagacité d'aperçus et quelle saveur de langage cette plume savante et familière étudia, en 1876, les *Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, et, l'année suivante, les ouvrages contemporains exposés au *Salon de 1880*, puis, un peu plus tard, l'histoire des *Décorations du Panthéon*. En 1889, il analysait encore les gravures et les dessins exposés au Champ-de-Mars. En même temps, l'*Artiste* ne cessait de recevoir, par fragments, une quantité énormes de notes, mémoires, confidences, qui ont fini par former de gros volumes, les *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*, et les *Essais sur la peinture française*. Le premier de ces ouvrages est le seul où l'amertume des outrages subis et le regret de l'œuvre interrompue semblent troubler çà et là, par un nuage d'acrimonie, l'indulgence et l'impartialité ordinaires de ses jugements. C'est aussi celui où la richesse de ses idées et la chaleur passionnée de ses convictions et de ses affections s'épanchent avec le plus de verve. Parmi les portraits contemporains si vivants qui s'y succèdent, il en est de poussés au noir, il en est de teintés en rose, mais la sincérité

extrême du peintre y donne toujours à ses sympathies ou à ses antipathies, à sa reconnaissance ou à ses rancunes, un accent et un entrain extraordinaires; quelques-uns de ces portraits sont dignes des grands écrivains du XVIIe et du XVIIIe siècle.

M. de Chennevières mourut en travaillant. Il y a quelques mois, il envoyait de Bellesme, à ses amis, une étude sur le statuaire normand Le Harivel-Durocher. A Paris, dans ces derniers jours, il achevait, pour l'*Artiste*, la publication commencée d'une minutieuse et instructive étude sur les dessins de sa chère collection.

L'étude des innombrables idées que M. de Chennevières, dans sa longue passion pour l'art national, idées critiques, idées pratiques, a répandues et semées, soit par ses publications, soit par son action administrative, exigerait des développements qui nous sont interdits. Il ne se targuait point, dans sa modestie, d'en être toujours l'inventeur ; il en reportait fort souvent l'honneur à Colbert, au comte d'Angiviller, à Émeric David, à de Caumont, à Léon de Laborde, croyant qu'il y a plus de profit et de mérite à bien connaître ses devanciers, à reprendre ou développer leurs fondations et leurs pensées, qu'à prétendre innover, à tout coup, sur un champ déjà vieux et fatigué par de longues expériences. Le temps ne lui fut pas laissé de réaliser tous ses projets ; il les a suffisamment fait connaître pour que l'ensemble, fortement coordonné, apparaisse comme une des conceptions les mieux appropriées aux qualités et aux traditions du génie français, qui aient pu se former dans l'esprit d'un ami des arts, devenu chef d'un grand service public, ayant pour devoir de raisonner en homme d'État. Quelques-unes de ses entreprises ont échoué pour des causes extérieures ; quelques autres ont été négligées ou abandonnées ; la plupart prospèrent et lui survivront, car l'esprit dont elles procèdent, son esprit, aujourd'hui, flotte partout. Ainsi que l'a dit, devant son cercueil, en termes justement et fortement émus, M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts : « M. de Chennevières, loin du pouvoir, disposait encore d'une influence que sa modestie ne soupçonnait pas. Ceux qui lui succédèrent tour à tour sont là pour attester que son intervention, dont il lui plaisait d'être avare, était demeurée toute puissante. Chacun d'entre eux, d'ailleurs, quelle que fût sa personnalité, tenait à honneur de s'inspirer souvent de l'exemple de M. de Chennevières et de continuer ses traditions... Le souvenir de certains hommes est comme une autre conscience, plus libre et plus haute, qu'on interroge dans les heures de crise ».

Dans ces excellentes paroles, prononcées au nom de l'État, et dans les innombrables témoignages de deuil qui ont suivi sa mort, le marquis de Chennevières a trouvé déjà ce qu'il demandait franchement et ce qu'il attendait patiemment, « quelque justice et quelque estime dans l'avenir ». Est-il permis d'espérer qu'une image fidèle de ce bon Français, si vaillant et si laborieux, où quelque artiste reconnaissant aura mis un peu de son cœur, pourra bientôt rappeler ce qu'il fut et ce qu'il fit, dans quelqu'un des lieux qu'il aima, par exemple au Panthéon, qui lui doit sa parure? Bronze ou marbre, on doit bien, pour le moins, un buste à celui qui en fit tant faire et passa sa vie à veiller sur nos gloires! On a dressé des statues entières, avec ou sans accompagnement d'allégories déshabillées et dansantes, à de moins braves gens qui ne le valaient pas et qui ont moins fait pour le pays.

GEORGES LAFENESTRE





TROYES ARTISTIQUE ET PITTORESQUE



De tous temps commerçante et, dès l'époque romaine, siège de foires célèbres dont l'importance ne fit que s'accroître au cours du moyen âge, l'ancienne capitale de la Champagne, choisie comme résidence habituelle par ses comtes au XIIe et au XIIIe siècle, était jadis une des cités les plus riches et les plus belles du royaume. « Si, monté au sommet de la tour du Beffroi, on promenait ses regards sur l'ensemble de la ville, on n'avait qu'à admirer. A droite, à gauche, à l'orient, à l'occident, se dressaient, au-dessus de la découpure multiple des toits, une profusion d'édifices et d'églises de toute date et de tout style, depuis les lourdes tours romanes du château des comtes jusqu'à cette merveille légère et efflorescente de l'art ogival qu'on appelle Saint-Urbain. La ville comptait alors vingt-deux églises, la plupart décorées de leurs clochers et de leurs tours, et une foule de monastères et de grands hôtels dont les combles aigus se dressaient majestueusement au milieu d'une populace de

maisons basses et étriquées, comme des grands seigneurs dans un tas de manants[1]. »

Les temps ont bien changé. Beaucoup de ces édifices n'existent plus, à commencer par le vieux et massif château des comtes de Troyes, dont on voyait encore, il y a quarante ans, la puissante porte d'entrée remontant à la fin du XIe siècle et des restes de tours et de salles. Le palais des comtes de Champagne, édifié à la fin du XIIe siècle, « palais moult bel et magnifique », dit un poète contemporain, avec ses fenêtres ogivales et ses tourelles, dans son riant entourage de jardins et d'édifices, après avoir été transformé plus tard en palais de justice, a été complètement démoli en 1806. Il en a été de même de son église collégiale et royale de Saint-Étienne, fondée en 1137 par le comte Henri Ier le Libéral et qui offrait de nombreuses œuvres de valeur dues pour la plupart à des artistes locaux dont il sied de conserver les noms : vitraux exécutés par Jacquinot Plumereux en 1377, par Linard Gontier en 1623 et par Jean Macadré en 1624; bas-relief en bois doré, sculpté par le « tailleur d'imaiges » Christophe Molu, en 1538 ; tableaux du peintre Ninet de Lestin; décoration des voûtes du chœur par Denys Cordonnier, Jacques et Louis Passot; jubé construit en 1549 et décoré de statues par Dominique Florentin; magnifiques tombeaux du comte Henri Ier et de son fils Thibaut III, ornés de statues en bronze doré et d'émaux et stupidement brisés pendant la Révolution; puis un trésor qui, par la quantité et la beauté des œuvres d'art qui s'y trouvaient rassemblées, avait peu de rivaux dans le royaume et dont seuls quelques objets ont survécu. A jamais ont disparu aussi les églises voisines : celle de Saint-Jacques-aux-Nonnains, l'église Saint-Denis, toutes deux du XIIe siècle ; l'église des Jacobins, datant du XIIIe siècle, avec ses belles stalles sculptées ; la chapelle des Cordeliers, avec son retable en pierre peinte et dorée et son cloître aux curieux chapiteaux. Des noms de rues et de places et quelques débris recueillis au musée de la ville perpétuent seuls leur souvenir. Il en est de même de Saint-Aventin, de Saint-Frobert, de l'Oratoire, de la Commanderie du Temple, etc. L'antique abbaye de Saint-Loup, dont le riche trésor contenait tant de reliquaires et de manuscrits précieux, dont l'église, dédiée en 1425, était remarquable par ses belles voûtes, par l'élégance de sa tour et de sa flèche, et renfermait une curieuse sculpture (aujourd'hui chez un particu-

1. *Histoire populaire de Troyes et du département de l'Aube,* par Gustave Carré. Troyes, Lacroix, 1881, in-8°, p. 146.

lier), représentant le dragon dit la Chair-Salée, qu'on faisait figurer dans des processions, comme personnification du Malin, n'offre plus aujourd'hui qu'un reste de bâtiment servant à abriter la bibliothèque et le musée de la ville. Le grand clocher de la cathédrale, qui s'élevait jusqu'à une hauteur de 110 mètres, a été détruit par la foudre en 1700. La Belle-Croix, en bronze doré, qui se dressait sur la place de l'Hôtel de ville depuis 1495, a été brisée et fondue en 1793. Enfin, la plus remarquable des anciennes portes de la ville, la porte Saint-Jacques ou Porte Dorée, avec ses tours, ses statues et ses fresques, a été absurdement démolie en 1832.

Cependant, malgré ces disparitions à jamais regrettables, Troyes est une des cités qui ont le plus conservé leur caractère pittoresque d'autrefois : çà et là, au milieu des ternes ou prétentieuses constructions modernes dont la ville s'est « embellie » en ce siècle, maints vestiges de ce passé plein de couleur et d'idéal — neuf églises toutes fleuries de sculptures ; vieilles maisons aux pignons aigus découpant le ciel en zigzags capricieux au-dessus de sombres rues ou surplombant d'étroits canaux ; œuvres d'art aux formes expressives où les ancêtres ont tenté de traduire leur rêve de beauté — subsistent encore et viennent parler éloquemment à l'artiste et au songeur.

Après les archéologues et les dessinateurs qui nous les ont abondamment décrits, — les Arnaud, les Schitz, les Gaussen, les Fichot, — un jeune peintre-graveur, M. Pierre-Marcel Roy, a entrepris récemment, en une suite d'eaux-fortes[1], de traduire et de perpétuer, avant qu'ils ne disparaissent, ces aspects pittoresques dont son âme d'artiste s'était éprise depuis l'enfance, et de tous sa pointe alerte et incisive, avec un tour de main très personnel, a su admirablement dégager et exprimer le caractère intime et fort, pour nous les rendre en une suite de visions colorées, frémissantes de vie.

A sa suite et avec l'aide précieuse de ce talent évocateur, nous allons faire une promenade rapide à travers le vieux Troyes.

*
* *

Deux tourelles, d'ailleurs restaurées et modifiées, surmontant un petit pont aux arches munies de herses de fer, sont, au midi de la ville, tout ce qui reste de la puissante enceinte fortifiée qui défendait jadis la cité champenoise. Deux autres plus importantes, que

1. *Troyes pittoresque*, 30 eaux-fortes originales, par M. P.-M. Roy, avec introduction par M. Albert Babeau. Paris, imp. Delâtre; Rapilly, dépositaire. In-4°, en 3 fascicules, avec couvertures spéciales gravées.

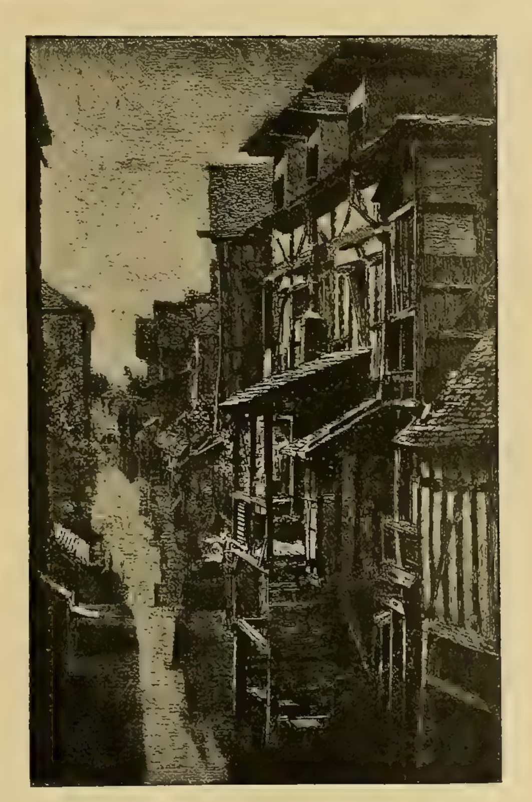
M. Roy a fait figurer dans son album ainsi que les précédentes, existaient encore naguère à l'entrée du Grand Rû, près de l'ancienne porte de Croncels, au sud-ouest; on les a démolies il y a treize ans.

Pénétrons donc sans tarder dans ce qui fut la Cité. Tout de suite, de quelque côté que nous entrions, mais surtout dans la partie est, dit le Quartier Bas, le plus ancien et le moins riche de Troyes, le caractère moyenâgeux de la ville se manifeste par nombre de rues étroites, bordées de maisons en bois à pignons aigus où s'accuse le plus pittoresque mépris de l'uniformité et de la ligne droite, les étages supérieurs faisant saillie sur le rez-de-chaussée, appuyés sur des poutres aux extrémités souvent sculptées, connues à Troyes sous le nom de *lignots*, les façades et les encoignures parfois historiées ou flanquées de tourelles, auxquelles s'ajoutait encore jadis quelque enseigne aussi curieuse de nom que de forme (tels *Le Renard bardé*, *Le Renard qui pêche*, *Le Pou volant*, *La Truye qui joue aux cartes* (enseigne d'un fabricant de cartes), *La Tour de Lucques*, *Le Château de Milan*, *Les Amours de la Madeleine*, *Les Nopces d'Architriclin* (nom sous lequel on désignait les noces de Cana), *Le Grand* et *Le Petit Credo* (ayant pour emblèmes les douze Apôtres tenant chacun une phrase du *Credo*), *Le Comte Henri*, *Le Cœur royal*, etc.). Sauf la disparition de ces enjolivements, on peut se croire transporté plusieurs siècles en arrière, et les amateurs de coins romantiques se délecteront au spectacle de la rue Surgale, de la rue de Nervaux, de la rue Saint-Aventin et de tout le quartier des Anciens Abattoirs, de la rue et de la place Saint-Denis, de la rue du Petit-Credo, des rues de la Grande et de la Petite-Courtine, de la place du Marché-



LA RUE CHAMPEAUX, A TROYES
D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

au-Pain, de la rue de la Montée-des-Changes, de la rue Paillot-de-Montabert, de la rue Champeaux avec sa tourelle en bois reproduite par M. Roy, de la rue Gambey, de la rue de la Brouette, surtout de la ruelle des Chats, où les toits par endroits surplombent ceux d'en face[1], et aussi à la vue des échappées qu'offrent le pont aux Cailles ou le pont Saint-Aventin sur les étroits bras de la Seine où des appentis de tout genre s'avancent au-dessus de l'eau parmi des arbustes, en un pêle-mêle pittoresque.



VUE PRISE DU PONT AUX CAILLES, A TROYES

D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

*
* *

Au milieu de cet amas confus de maisons, « pareille à un navire immense qui fendrait les vagues, figurées par les toits[2] », la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul allonge et dresse sa masse imposante, affinée et égayée de sculptures, dominée par sa tour unique. Tous les siècles successivement, à partir du XIIIe, ont mis la main au colossal édifice. Remplaçant un oratoire du IXe siècle dédié au Saint Sauveur, où, dit-on, Louis le Bègue avait été couronné par le pape Jean VIII et qui avait été saccagé par les Normands puis incendié en 1188, la nouvelle église, commencée en 1208 par l'évêque Hervée qui en avait donné le plan, ne fut guère achevée que vers 1640. Les parties les plus anciennes sont l'abside et le portail nord, ce dernier restauré au XVe siècle par l'application d'un second portail destiné à servir de contrefort. Avant 1793, c'était la partie la plus richement décorée du monument; on y voyait des bas-reliefs représentant le

1. Depuis la publication de son album, M. Roy a fait de cette rue le sujet d'une nouvelle et plus grande eau-forte en couleurs (Paris, Sagot, édit.).

2. A. Babeau, introduction de *Troyes pittoresque*.

Jugement dernier, des sujets tirés de la *Genèse*, etc.; il ne reste rien de ce bel ensemble[1]. Le transept est du XIVe siècle, les nefs du XVe; enfin, du XVIe, le portail de la façade, avec ses trois ouvertures — dont celle du milieu plus vaste et plus élevée que les deux autres — surmontées de hauts frontons triangulaires découpés à jour, par-dessous lesquels s'étagent en profondeur des voussures richement décorées de festons et de dais malheureusement veufs de leurs statuettes, comme le sont les niches non moins délicatement fouillées des contreforts qui encadrent les portes. La tour qui surmonte le côté nord de la façade fut commencée en 1505; mais la partie supérieure, dont la sécheresse contraste avec la riche ornementation du portail, ne date guère que du XVIIe siècle; l'autre tour n'a jamais été commencée.

L'intérieur saisit, dès l'entrée, par la superbe ordonnance, l'aspect de majesté et d'élégance de ses cinq nefs élancées, surtout de la nef centrale, vaste et haute, qu'emplissent de douce clarté les deux rangées des vitraux du triforium et des grandes fenêtres — sans compter la belle rose de la façade, masquée en partie par les orgues, et les deux de l'extrémité des transepts — qui, en un ensemble admirable et ininterrompu (gâté, ces dernières années, par l'ouverture de deux fenêtres primitivement aveugles, maintenant décorées d'une insignifiante et désagréable mosaïque de verre), charment les yeux par la riche et profonde harmonie de leurs couleurs. Cette série de vitraux, une des plus belles qui existent et que complètent des verrières isolées dans les chapelles latérales, est surtout précieuse parce qu'elle offre de magnifiques spécimens de la peinture sur verre à Troyes du XIIIe au XVIe siècle, art local d'ailleurs représenté dans chaque église de la ville par quantité d'œuvres intéressantes de toutes les époques. Entre tous ces vitraux de Saint-Pierre, celui du *Christ au pressoir*, exécuté en 1625 par le célèbre peintre verrier Linard Gontier, est particulièrement remarquable.

Après cela, il faut admirer, à la chapelle des fonts baptismaux, une copie un peu modifiée de la *Cène* de Léonard de Vinci, belle peinture sur bois de l'école lombarde (qui, malheureusement, se dégrade de plus en plus chaque jour et que nous signalons à l'inspection des Monuments historiques), entourée d'un cadre en bois revêtu de

1. Voir là-dessus l'intéressant travail de M. l'abbé Nioré : *Un Portail de cathédrale au moyen âge* (Extr. des *Mémoires de la Société Académique de l'Aube*, 1894). Troyes, P. Nouel, 1895, in-8°.

la plus délicate ornementation Renaissance; puis, vis-à-vis, un groupe en pierre peinte du XVIe siècle représentant, en figures de grandeur naturelle empreintes du caractère de vérité et de simplicité qui distingue la sculpture champenoise, *Le Baptême de saint Augustin par saint Ambroise*. Enfin, dans la chapelle de la Vierge, une belle *Madone*, avec l'Enfant Jésus debout devant elle, groupe en marbre plein de grâce et de pureté, témoigne du talent d'un des



LA CATHÉDRALE SAINT-PIERRE DE TROYES

D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

maîtres les plus glorieux de la sculpture troyenne en ce siècle, Charles Simart[1].

Le trésor doit nous arrêter ensuite quelque temps; nous ne ferons que mentionner ses principales richesses sans les décrire en détail, ce travail ayant été fait ici même autrefois, de la façon la plus compétente, par Alfred Darcel[2]. Ce sont d'abord deux coffrets byzantins, provenant du pillage de Constantinople par les

1. V. E. Fugez. *Nos artistes troyens : François Girardon, sculpteur, et son œuvre à Troyes; Charles Simart, statuaire, et la Vierge de la cathédrale*. Troyes, Fugez, 1897, in-8°, avec 2 planches.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XVII, p. 332-335 et p. 336; t. XV, p. 391.

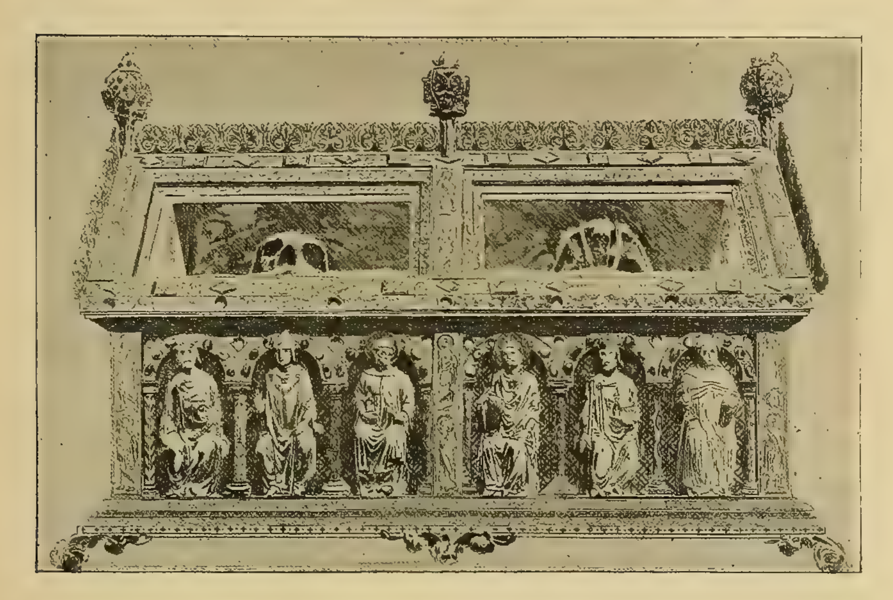
Croisés, en 1204, et rapportés par l'évêque de Troyes, Garnier de Traînel, aumônier de l'armée chrétienne : l'un, rond, en ivoire teint en pourpre, semblant dater du XIe siècle, et orné de personnages ; l'autre, hexagone, en bois revêtu de plaques d'ivoire percées à jour, de décoration exclusivement orientale. Puis de nombreux émaux : les uns byzantins, cloisonnés en or ; d'autres, provenant des tombeaux des comtes de Champagne mentionnés plus haut, et dont la plupart ont été employés dans la restauration de la grande châsse du XIIe siècle, provenant de l'abbaye de Nesle-la-Reposte, qui contient les chefs de saint Bernard et de saint Malachie ; sur la châsse de saint Loup, seize plaques d'émail peint, peut-être dues à Nardon Pénicaud, représentant des scènes de la vie de ce saint et provenant de l'ancienne châsse, exécutée en 1503 par Jean Papillon, orfèvre troyen, et détruite pendant la Révolution ; un petit coffret en émail de fabrication allemande, du XIIe siècle, représentant le *Combat des Vices et des Vertus*. Ensuite le psautier du comte Henri Ier, superbe manuscrit en lettres d'or sur vélin, avec miniatures et initiales, datant de l'époque carolingienne ; un évangéliaire du XIe ; trois belles crosses du XIIIe, provenant, avec des anneaux, calices, fragments de tissus, de tombeaux d'évêques ; trois aumônières brodées du XIIIe siècle, ayant appartenu à des comtes de Champagne ; une quantité considérable de cabochons, de pierres antiques de diverses provenances, etc.

A côté de la cathédrale, le monument religieux le plus remarquable de Troyes est l'église collégiale et papale de Saint-Urbain. Elle est célèbre dans l'histoire de l'architecture : avec la Sainte-Chapelle de Paris, c'est peut-être le monument le plus parfait comme unité et comme délicatesse que l'art gothique ait produit. Fondé en 1262 par le pape Urbain IV, sur l'emplacement de l'échoppe où il était né, et continué par son neveu, le cardinal Ancher, l'édifice s'éleva rapidement : en 1266, le clocher était achevé, et, malgré la furieuse opposition des religieuses de l'abbaye voisine de Notre-Dame-aux-Nonnains et un incendie qui causa de grands ravages, l'église fut dédiée en 1389. Au cours des siècles suivants, elle eut beaucoup à souffrir, surtout du mauvais goût du XVIIIe siècle, qui démolit successivement le jubé du XIVe siècle, le maître-autel gothique et Renaissance, et la flèche élégante, qu'avait endommagée la foudre. Enfin, l'église faillit être démolie sous la Révolution[1]. Bref, quand commença la restauration, en 1876, il ne restait plus guère de l'église

1. Voir l'histoire de l'église et la description de ce qu'elle fut jadis, dans

primitive que le gros œuvre ; du moins la construction avait eu la bonne fortune de demeurer interrompue depuis le XIV[e] siècle : grâce à cette circonstance, quand les travaux de restauration et d'achèvement — qui touchent à leur fin — seront terminés, Saint-Urbain apparaîtra dans toute la splendeur d'une œuvre parfaitement une et belle.

Voici, sur Saint-Urbain, les conclusions de Viollet-le-Duc [1], qui appelle l'architecte (peut-être un certain *Johannes Anglicus*, *civis*



CHASSE EN ORFÉVRERIE (XII[e] SIÈCLE, RESTAURÉE)

(Trésor de la cathédrale de Troyes.)

D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

trecensis, qualifié, en 1267, d'ancien maître de l'œuvre) « un homme de génie » : « Saint-Urbain est certainement la dernière limite à laquelle la construction de pierre puisse atteindre ; et comme composition architectonique, c'est un chef-d'œuvre. » A cette église plus qu'à toute autre peut s'appliquer l'observation de Michelet : « L'art gothique est surnaturel, surhumain. Il est né de la croyance au miraculeux... La maison divine, par cela qu'elle est divine, n'a pas besoin de fortes colonnes ; si elle accepte un appui matériel,

l'excellent ouvrage de M. A. Babeau : *Saint-Urbain de Troyes* (Extrait de l'*Annuaire de l'Aube,* 1891). Troyes, Dufour-Bouquot, 1891, in-8°, avec 3 planches.

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle.* Paris, A. Morel, 1868, t. IV, p. 182-192 ; t. IX, p. 237.

c'est pure condescendance; il lui suffisait du souffle de Dieu. Ces appuis, elle les réduira à rien, s'il est possible. Elle aimera à placer des masses énormes sur de fines colonnettes. Le miracle est évident[1]. »

Tout ici est à admirer, qu'on considère l'ensemble, plein de hardiesse et d'harmonie et semblable à une châsse délicatement ouvragée ; le chevet avec ses larges et hautes fenêtres que séparent de légers contreforts surmontés de hardis pinacles et hérissés de deux rangs de gargouilles ; les porches si sveltes et si élégants, surmontés de dais, qui terminent le transept, — ou bien qu'on s'arrête aux mille détails de l'ornementation, où éclatent dans leur plénitude la richesse d'imagination, le sens décoratif et la conscience de ces admirables artistes que furent les artisans du moyen âge. Ces qualités s'observent surtout dans les gargouilles, qui offrent une série de personnages et d'animaux réels ou fantastiques d'une verve et d'une vie extraordinaires, et dans la décoration du portail principal, aux deux côtés du tympan, sur lequel est sculpté un *Jugement dernier*.

L'intérieur de Saint-Urbain est peut-être plus surprenant encore. La première impression est l'éblouissement causé par le rayonnement lumineux, presque surnaturel, du chevet inondé de clarté par neuf vitraux immenses, à peine séparés par de minces colonnettes et surmontés chacun de trois roses, qui entourent le chœur et le sanctuaire et qui, étant coloriés seulement en partie, au centre, occupé par la représentation du Christ en croix (à la fenêtre du milieu) ou par des figures de prophètes, entre des bordures armoriées, laissent largement passer le jour tout en l'amortissant. Ces verrières sont du XIIIe siècle, comme celles, entièrement peintes, qui garnissent la galerie inférieure du sanctuaire et les fenêtres des bas-côtés, et qui représentent des scènes de la vie de Jésus-Christ et de celle de la Vierge.

La décoration sculptée de Saint-Urbain à l'intérieur est très sobre; les lignes verticales prédominent partout, filant vers le ciel sans entraves, et de grandes fenêtres ogivales, à l'extrémité des transepts, achèvent de rendre l'édifice encore plus aérien. Seule, une admirable piscine du XIIIe siècle retient les regards par son élégante ornementation; on y aperçoit, dans le gâble et sous des dais délicatement fouillés surmontés de créneaux où apparaissent de petits personnages, le Christ couronnant la Vierge, qu'adorent, à droite et à gauche, les

1. Michelet, *Histoire de France*, t. II, p. 665 (éd. Hachette, 1852).

fondateurs de l'église : le pape Urbain IV et le cardinal Ancher ; malheureusement, toutes ces figures ont été stupidement décapitées sous la Terreur.

Plusieurs statues du xve et du xvie siècle, les unes appartenant à l'école bourguignonne, d'autres trahissant l'influence italienne de l'école de Dominique Florentin, sont disséminées dans l'église ; la plus belle est une Madone en pierre, autrefois dorée et peinte, tenant



L'ÉGLISE SAINT-URBAIN DE TROYES

D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

sur son bras l'Enfant Jésus et lui offrant un raisin ; c'est une œuvre charmante de la sculpture champenoise du commencement du xvie siècle ; nous l'avons retrouvée avec plaisir dans l'album de M. Roy. Enfin, dans les murailles de l'église sont encastrées plusieurs belles pierres tombales historiées du xive siècle, curieuses par leur ornementation et les détails des costumes. Une autre, toute simple, dans le chœur, marque la sépulture du sculpteur troyen Jacques Juliot le jeune (mort en 1576).

La sacristie, qui renferme quelques objets d'art intéressants, parmi lesquels un missel orné de gravures sorti des presses de

Plantin (1572) et revêtu d'une plaque d'argent ou de cuivre doré ciselé du XVIe siècle, offre, à la retombée de la clef de voûte centrale, un médaillon sculpté : *Le Couronnement de la Vierge*, que M. Babeau ne craint pas d'appeler « un petit chef-d'œuvre de l'art simple et grand du moyen âge ».

Sainte-Madeleine est l'église la plus ancienne de Troyes. En majeure partie du XIIe siècle, quoique terminée à la fin du XVIe, elle porte les nobles caractères de l'époque romane de transition, mais dans ce cadre un peu sévère enchâsse, elle aussi, un joyau des plus délicats : un jubé en pierre ciselé, fouillé, ajouré, jeté comme un voile de dentelle d'un pilier à l'autre, à l'entrée du chœur, et retombant en légers festons. L'œuvre, d'ailleurs, est célèbre ; elle fut exécutée à partir de 1506 environ, sous la direction d'un certain Jean Gailde, qui se fit enterrer sous les lourds pendentifs suspendus à la voûte, attendant, disait son épitaphe aujourd'hui disparue, « la résurrection bienheureuse, sans crainte d'être écrasé ». Un grand Christ en croix, accompagné de la Vierge et de saint Jean, figures d'un beau caractère, surmonte le jubé ; les statues, placées jadis sous les dais qui font saillie en avant du jubé et des piliers de droite et de gauche, ont disparu et ont été remplacées par d'autres tout à fait disparates. Au reste, ce n'a pas été sans peine que ce chef-d'œuvre a pu être conservé jusqu'à nos jours : en ce siècle encore, on proposait de le démolir; du moins n'a-t-on pu lui épargner la flétrissure d'un grossier badigeon qui empâte toutes ses finesses.

Vis-à-vis, à un pilier de la nef, se voit une des œuvres les plus charmantes que l'école champenoise ait produites : une statue en pierre peinte, représentant sainte Marthe, tenant à la main un vase en forme de couvet. La noble simplicité et la vérité de cette figure en font un chef-d'œuvre de l'art du XVIe siècle, à Troyes.

De belles verrières de la même époque décorent l'abside ; celles de la *Création du monde* et de l'*Arbre de Jessé*, dans la chapelle de la Communion (qui renferme des peintures de Jean Nicot, de Troyes, élève du Poussin, représentant des épisodes de la vie de sainte Madeleine), sont particulièrement remarquables comme invention et comme sentiment décoratif.

Enfin, la petite porte de l'ancien cimetière, qui avoisine l'église, mérite une mention : c'est une des dernières fleurs de l'art ogival ; la salamandre et l'F couronné indiquent sa date. Elle a perdu, elle aussi, la statue de sainte Madeleine qui la surmontait.



LA RUE MOLÉ, À TROYES

Tout près de là est l'église Saint-Jean-au-Marché, à l'origine chapelle construite aux frais des marchands, qui tenaient leur principale foire à la Saint-Jean. Elle s'allonge, entre les rues Molé et Urbain IV, d'un côté abritant de vieilles masures noirâtres, au bout desquelles le chœur de l'église se dégage, dominé de contreforts garnis de gargouilles, percé de larges fenêtres gothiques fleuries de sculptures dont le frémissement joyeux sous la lumière a fourni à M. Roy le sujet d'une de ses plus belles planches ; de l'autre côté, dressant au flanc de la nef une sorte de blanc minaret surmonté de cloches.

Une partie de cette nef est de la fin du xive ou du commencement du xve siècle ; le reste est du xvie. L'intérieur renferme, outre de beaux vitraux du xvie, quatre œuvres particulièrement remarquables : dans le chœur aux voûtes hardies, au-dessus du maître-autel, un immense tableau de Mignard, don du rival de Le Brun à sa paroisse d'origine : *Le Baptême du Christ*, surmonté, dans un fronton, d'un *Père éternel au milieu des nuages*, le tout encadré d'une vaste et pompeuse ordonnance de style classique en harmonie avec l'œuvre du peintre et due, ainsi que les bas-reliefs qui décorent l'autel, au sculpteur troyen Girardon ; — ensuite, dans des chapelles latérales, deux groupes en pierre : une *Mise au tombeau* fort expressive, de la fin du xve siècle, et une charmante *Visitation*, où se trahit l'influence flamande qui, avant celle de l'Italie, régit la sculpture champenoise ; — enfin, à l'autel de la Communion, orné de deux médaillons en cuivre de Girardon, représentant le Christ et la Vierge, sept bas-reliefs en marbre, du xvie siècle : trois d'entre eux, sculptés presque en ronde-bosse, montrent, en des scènes pittoresques et mouvementées, *Le Lavement des pieds*, *La Cène*, *Le Désespoir de Judas*[1] ; peut-être de mains différentes, ils trahissent toutefois la direction d'un même artiste, en qui l'on s'accorde à reconnaître le Troyen Jacques Juliot, qui « appartint par l'époque de sa vie, comme par le caractère de ses œuvres, à la période de transition entre les deux périodes où dominent à Troyes l'influence flamande et l'influence italienne[2]. » Les quatre bas-reliefs inférieurs, plus petits et très peu accusés, représentent *Le Christ portant sa croix*, *L'Élévation de la Croix*, *La Résurrection*, *Les Saintes Femmes au*

1. Décrits dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XVII, p. 328-330 ; l'un d'eux, *La Cène*, est reproduit p. 329, et un fragment du *Désespoir de Judas*, p. 326.

2. A. Babeau, *Jacques Juliot et les bas-reliefs de l'église Saint-Jean de Troyes*, (*Annuaire de l'Aube*, 1886). Troyes, Dufour-Bouquot, 1886, in-8°, p. 22.

tombeau; ils appartiennent à l'école italienne du XVIe siècle et sont d'une exécution molle.

L'église Saint-Remy, construite du XIVe au XVIe siècle, flanquée d'une tour remontant peut-être au XIIe siècle, surmontée d'un clocher octogonal en bois dont l'élancement et la hauteur contrastent avec l'aspect un peu tassé de l'édifice, se glorifie, à son tour, de belles œuvres de Girardon : un admirable *Christ en croix*, en bronze, surmontant le maître-autel ; puis, dans la chapelle de la Vierge, deux médaillons en marbre blanc reproduisant ceux de l'église Saint-Jean et surmontés de petites têtes d'anges ; dans une autre chapelle, deux autres semblables, mais d'un dessin moins pur, en bronze ; enfin, adossée à un pilier, l'épitaphe, en marbre, de Girardon par lui-même, surmontée d'un squelette en bas-relief [1].

Un autre artiste troyen, le peintre Ninet de Lestin (1597-1661) figure ici avec six grands tableaux montrant dans leur composition théâtrale et leurs vifs effets de coloration les traces des influences combinées de Michel-Ange, Caravage et de Lesueur [2]. Une série de peintures sur bois plus discrètes, datant du XVIe et du XVIIe siècle et portant la marque de l'école flamande, tapissent les murailles de deux chapelles et méritent davantage de fixer l'attention par leur sentiment moins conventionnel et leurs détails pittoresques.

L'église Saint-Nicolas est du XVIe siècle, sauf le porche, de style classique, qui est du XVIIe et vaut bien moins qu'un charmant petit portail latéral gothique, dissimulé dans le passage qui longe l'église au nord, et même que le portail méridional, de style Renaissance. Nous retrouverons à l'intérieur, éclairé, à seize fenêtres, par des vitraux du XVIe et du XVIIe siècle, deux petits bas-reliefs attribués à Jacques Juliot, représentant des scènes de la vie de saint Joachim; puis d'autres œuvres remarquables de cette sculpture champenoise du XVIe siècle si richement représentée dans les églises de Troyes, presque à l'exclusion de toute autre : une *Adoration des bergers*, bas-relief en pierre; une charmante statue de *Sainte Mâthie*, avec un donateur à ses pieds ; un grand *Christ à la colonne*, en pierre, d'une science anatomique consommée (reproduit dans l'album de M. Roy), qui est probablement l'œuvre de ce François Gentil auquel tant de statues sont attribuées à Troyes, sans que malheureusement

1. Voir E. Fugez, ouvr. cité, p. 17-21.

2. Voir A. Babeau, *Ninet de Lestin, peintre troyen* (Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1876). Troyes, Dufour-Bouquot, 1876, in-8°, avec 1 planche.

aucun document renseigne de façon positive à cet égard[1]; une autre grande statue du *Christ ressuscitant*, dominant l'entrée d'une chapelle souterraine où est un *Christ au tombeau;* etc.

L'église voisine Saint-Pantaléon, datant du XVI[e] et du XVII[e] siècle, sauf la façade, qui est du XVIII[e], est un des édifices les plus intéressants de Troyes, avec son vaisseau très élevé, dont les maîtresses voûtes sont en bois, et la profusion d'œuvres d'art qui s'y trouvent et qui de tous côtés attirent les regards[2]. Chaque pilier est orné de deux rangs de statues du XVI[e] siècle sous des dais sculptés, dont plusieurs offrent grand intérêt : telles sont celles de la *Foi* et de la *Charité* par Dominique Florentin, provenant du jubé de Saint-Étienne; celle de *Saint Jacques* qui passe pour être le portrait et l'œuvre de ce sculpteur, auquel on peut également attribuer un groupe de *Saint Joachim et sainte Anne*, situé dans une chapelle et qui vient aussi de Saint-Étienne; une *Madone de pitié* (reproduite par M. Roy), d'une pose et d'une expression touchantes, etc. Dans une chapelle latérale, on remarque une autre œuvre curieuse de la même époque : un groupe en pierre peinte, aux personnages costumés comme au temps d'Henri II, représentant l'*Arrestation de saint Crépin et de saint Crépinien*, et provenant de l'ancienne chapelle des Cordeliers.



LA VISITATION, GROUPE EN PIERRE (XVI[e] SIÈCLE)

(Église Saint-Jean, Troyes.)

De nombreuses verrières en grisaille garnissent les fenêtres ; cinq fort belles, où l'on voit l'histoire de Daniel (1531), le festin de

1. Voir A. Babeau, *Notes sur Dominique et Gentil* (Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1876). Troyes, Dufour-Bouquot, 1876, in-8°, avec 2 planches.

2. Voir A. Babeau, *L'Église Saint-Pantaléon de Troyes* (Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*, 1881). Troyes, Dufour-Bouquot, 1881, in-8°, avec 1 planche.

Balthazar (1546), des scènes de la Passion (1538), des épisodes de la vie de la Vierge et la légende de saint Jacques, sont l'œuvre des célèbres peintres verriers troyens Macadré et Luthereau. Un autre peintre local, Jacques Carrey, élève de Le Brun, est l'auteur de six grands tableaux représentant l'histoire de saint Pantaléon, qui décorent la nef centrale et le chœur, suspendus entre les piliers; cette origine forme à peu près leur seul intérêt. Enfin, la chaire est décorée de quatre figures allégoriques, bas-reliefs en bronze, œuvre de jeunesse de Simart.

De belles verrières du XVIe siècle, d'une riche coloration, décorent aussi l'église Saint-Nizier, édifice de même date, n'offrant de remarquable extérieurement qu'un charmant petit portail gothique et un autre Renaissance portant l'initiale et les croissants d'Henri II. L'intérieur, aux vastes proportions, renferme, en outre, une *Pietà* et une *Mise au tombeau* en pierre de la fin du XVIe siècle, et deux tableaux de Ninet de Lestin. Enfin, onze jolis petits vitraux d'appartement de divers sujets, conservés à la sacristie, œuvres de Linard Gontier et de ses fils, fournissent de nouveaux sujets d'étude et d'admiration à ceux qu'intéresse l'histoire de la peinture sur verre à Troyes.

C'est également par les verrières que se distingue l'église Saint-Martin-ès-Vignes, à l'extrémité du faubourg de la ville : vingt-cinq fenêtres montrent des vitraux, pour la plupart complets, très remarquables comme dessin et comme coloration, du XVIe siècle, époque de la construction de l'église et du commencement du XVIIe siècle, et dont quelques-uns paraissent être aussi de Linard Gontier et de ses fils.

Et voici, pour terminer un des plus curieux édifices religieux de Troyes : la petite chapelle Saint-Gilles, au faubourg Croncels, élégante construction toute en bois, remontant à la fin du XVe siècle, surmontée d'un fin clocher[1]. L'intérieur, éclairé par des fenêtres en ogive trilobées et surmonté d'une voûte en berceau brisé, contient de nombreuses peintures sur bois du XVIe siècle représentant des épisodes de la vie de saint Joachim, de celle de la Vierge, de la Passion, en des scènes qui trahissent l'influence flamande.

1. V. sur cette intéressante chapelle, *Les anciens édifices de Troyes, I. La Chapelle Saint-Gilles de Croncels (église en bois)*, par Amédée Aufauvre, dessins d'après E. Millet. Troyes, Varlot père, 1853, in-4°.

* * *

Les édifices civils remarquables sont moins nombreux. Le plus beau, sans contredit, est l'hôtel de Vauluisant, que M. Roy, nous l'espérons, fera figurer dans une nouvelle série de son *Troyes pittoresque.* Situé vis-à-vis de Saint-Pantaléon, le recul manque un peu pour en apprécier l'ensemble, mais on est charmé tout de suite par l'élégance du pavillon de droite, construit au XVIe siècle, avec sa façade d'une décoration sobre et pleine de goût, précédée d'un escalier à double évolution et flanquée de deux tourelles élancées surmontées de hauts épis de plomb délicatement ouvragés. A l'intérieur, une belle cheminée Renaissance, richement sculptée et peinte, porte les armoiries de la famille Hennequin de Vaubercey qui fit construire cette partie de l'édifice.



MADONE DE PITIÉ, STATUE EN PIERRE (XVIe S.).
(Église Saint-Pantaléon, Troyes.)
D'après une eau-forte de M. P.-M. Roy.

Tout près de là est l'hôtel de Chapelaine, datant du milieu du XVIe siècle; il offre une belle façade Renaissance, avec des fenêtres surmontées de frontons sculptés et une galerie régnant sur toute la longueur du comble. Il possédait jadis une cheminée monumentale ornée de bas-reliefs ; elle a été transportée au musée de la ville, et M. Babeau, dans un prochain article sur ce musée, nous en décrira les beautés.

Le XVIe siècle encore a vu édifier quelques autres demeures d'anciennes familles de l'aristocratie troyenne, que le commerce avait enrichies : l'hôtel de Marisy, dont la simple ordonnance se pare, comme d'un bijou, d'une jolie tourelle d'angle de forme hexagonale, décorée d'écussons, de personnages, etc., délicatement sculptés; — l'hôtel des Ursins, dont il ne reste plus qu'un corps de logis et une aile au fond d'une cour, avec une tourelle de même genre que la précédente et non moins richement ornementée ; — l'hôtel de Mauroy, une des plus curieuses constructions de Troyes, avec sa

large et puissante façade en pierre et en brique, son porche soutenu par des colonnes rondes cannelées enguirlandées de feuillages et sa cour entourée de bâtiments Renaissance coupés en leur milieu par une tourelle polygonale couverte d'ardoises de la base au sommet; — l'hôtel Hennequin (aujourd'hui hôtellerie du Petit-Louvre), primitivement demeure de Henri de Poitiers, évêque, gouverneur et capitaine de la ville et du bailliage de Troyes au xive siècle, puis du chanoine Budé, frère du savant Guillaume Budé, et dont la porte Renaissance est ornée d'une bordure de feuillages et de fruits; — l'hôtel d'Autruy, avec sa porte encadrée de moulures et la tourelle quadrangulaire qui surmonte le corps de logis.

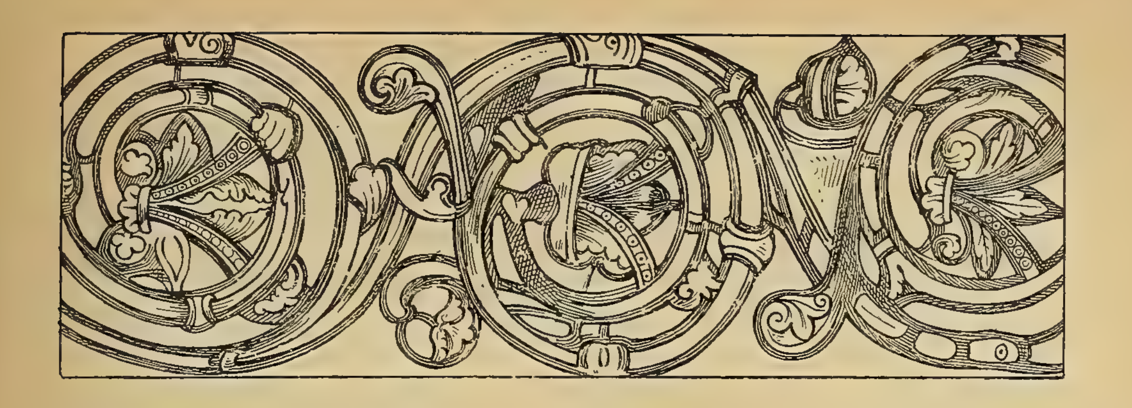
L'hôtel de ville, commencé en 1624 et terminé en 1670, est un édifice de style classique assez lourd, qu'orne, à la façade, dans une niche, une statue de Minerve, remplaçant, depuis la Révolution, celle de Louis XIV. L'intérieur n'offre de remarquable que la cheminée de la grande salle, décorée d'un beau médaillon de Louis XIV, en marbre blanc, par Girardon, avec une inscription composée par Racine.

Le xviiie siècle n'est guère représenté que par la grille monumentale en fer battu de l'Hôtel-Dieu, exécutée en 1760 par le serrurier Pierre Delphin, de Paris, couronnée des armes de France encadrées du collier du Saint-Esprit, et ornée, sur les côtés, des écussons de Champagne et de Navarre.

Parmi les édifices en bois, il faut citer la maison dite de l'Élection (ainsi appelée parce que c'est là que se tinrent, de 1630 à 1754, les audiences de cette juridiction financière), haute construction à charpente apparente et à pignon, flanquée d'une tourelle carrée surmontée d'un admirable épi. Çà et là, enfin, quelques vieilles maisons vous offriront dans leur décoration extérieure des sculptures, parfois naïves, mais toujours curieuses, qui contribueront à vous faire regretter le côté artistique et pittoresque de l'ancien Troyes.

Puissent du moins les vestiges qui en restent être conservés pieusement et transmettre aux générations à venir un témoignage de ce que fut autrefois, dans toutes ses branches, cet art champenois si savoureux dans sa simplicité pleine de goût et de vérité!

AUGUSTE MARGUILLIER



LA FLORE SCULPTURALE DU MOYEN AGE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

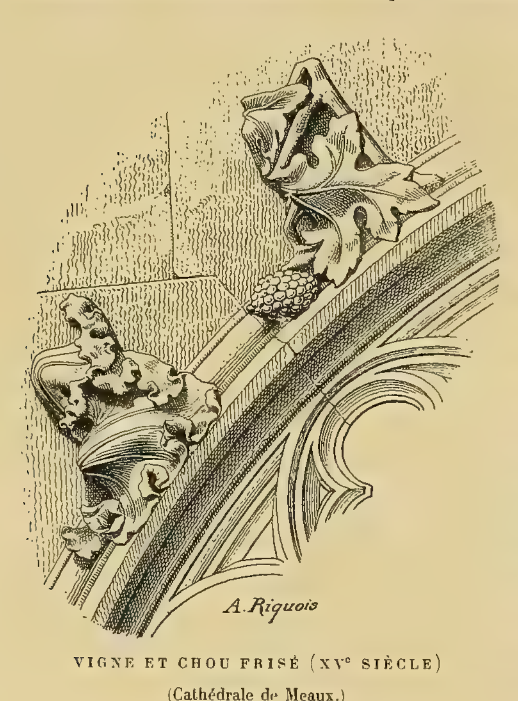
II



ci viennent deux questions qui nous ont souvent été posées par des personnes qui s'occupent d'archéologie : Quelle fut l'idée inspiratrice de la flore gothique? Cette flore est-elle symbolique? Selon nous, l'idée inspiratrice de la flore sculpturale du moyen âge n'a pas été celle d'un retour pur et simple à la nature, ou bien encore celle de reprendre la tradition païenne, comme certains l'ont prétendu en voyant l'arum apparaître à son origine, l'arum symbolisant dans leur pensée la puissance génératrice de l'homme. Le retour vrai à la nature n'eut lieu qu'à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe, lorsqu'on abandonna le principe de l'interprétation pour suivre celui de l'imitation. Quant à un retour au paganisme, il n'y faut pas songer. Puisqu'on abandonnait l'ornementation romane, dans laquelle on pouvait découvrir des souvenirs païens, ce n'était pas pour les perpétuer sous une autre forme. L'idée inspiratrice de la flore gothique fut évidemment tout autre. A une architecture nouvelle et nationale

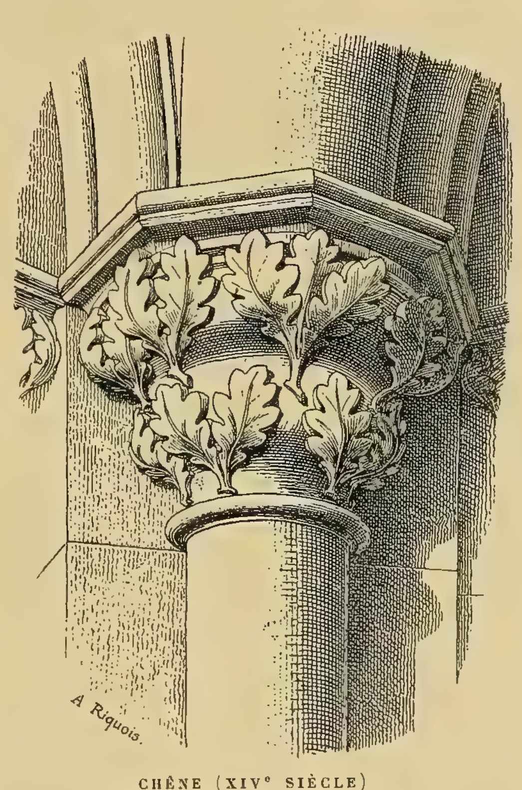
1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p. 291.

on voulut donner une ornementation qui fût en rapport avec elle, et on choisit pour la composer, pour la créer, des feuilles indigènes. L'arc brisé avait tué le plein cintre, la vigne tua l'acanthe, voilà la vérité. Maintenant cette flore est-elle symbolique? Nous inclinerons fort vers la négative. Admettons, à la rigueur, que l'arum puisse être considéré comme symbolisant la puissance génératrice de l'homme, et que, par contre, le nénuphar puisse représenter la chasteté; admettons encore que le rosier rappelle la Vierge, la rose mystique, *Rosa mystica*, des litanies, et que la vigne rappelle l'Eucharistie : quelle signification donnera-t-on au trèfle, à la renoncule, à la chélidoine, à l'ancolie, à toutes les plantes mentionnées plus haut? Aujourd'hui on veut voir du symbolisme partout; mais l'étude des monuments est loin de donner raison à ceux qui émettent cette opinion. Prenons, par exemple, la vigne. Si cette plante symbolisait vraiment l'Eucharistie, il est clair qu'elle devrait apparaître dans tous les sanctuaires. Or, s'il existe des chœurs où elle se trouve, il en existe aussi d'où elle est absente, à commencer par celui de Notre-Dame de Paris, édifice qui offre, précisément, la synthèse de la flore gothique primordiale. Là on ne voit que le nénuphar, le plantain et quelques palmettes. Dans les chœurs de Reims et d'Amiens, la vigne, il est vrai, est très abondante; toutefois quelques autres feuilles y sont mêlées. Dans le chœur de Rouen, trois chapiteaux seulement sont de vigne, les onze autres sont d'arum en crochet. Dans le chœur de Beauvais, les feuilles sont on ne peut plus mélangées. Dans le chœur de Chartres, la vigne est encore mêlée à beaucoup d'autres feuilles. Enfin, dans le chœur de Bourges, si on trouve quelques feuilles de vigne et de fougère sur les chapiteaux, il faut cependant reconnaître que ces chapiteaux sont surtout formés d'arum en crochet. D'ail-



VIGNE ET CHOU FRISÉ (XVe SIÈCLE)
(Cathédrale de Meaux.)

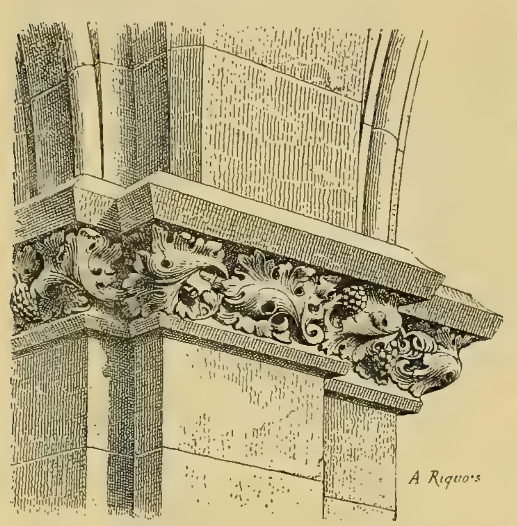
leurs, si le symbolisme de la flore sculpturale avait existé, il est probable qu'il en serait question dans les auteurs du moyen âge qui ont écrit sur le symbolisme chrétien, et qui, peut-être, disons-le en passant, ont fait du symbolisme après coup. Eh bien ! non seulement les auteurs sont muets sur le symbolisme floral, mais encore sur la flore elle-même, que personne avant Charles Desmoulins, Saubinet, Eugène Woillez, Viollet-le-Duc et nous, n'a sérieusement étudiée [1]. La seule cathédrale dans laquelle nous serions disposé à voir du symbolisme floral est Chartres. Personne n'ignore qu'au temps de César on regardait le pays chartrain comme le centre de la Gaule. Cette région était couverte de forêts, dans lesquelles, très probablement, dominait le chêne, l'arbre sacré de nos pères. Or, étant donné que les traditions primitives des peuples survivent à bien des choses et, après un long sommeil, se réveillent parfois au moment où on s'y attend le moins, serait-il téméraire de penser que les Carnutes des XII[e] et XIII[e] siècles aient obéi, soit volontairement, soit involontairement, à un instinct de race, en couvrant de chêne les piliers de leur cathédrale, en associant, pour ainsi dire, l'ancien



CHÊNE (XIV[e] SIÈCLE)
(Église de Boulogne-sur-Seine.)

1. Charles Desmoulins, *Considérations sur la flore murale* (*Bulletin monumental*, t. XI, 1845); — Saubinet, Détermination des plantes qu'il a cru reconnaître dans la cathédrale de Reims, dans l'*Abécédaire* de M. de Caumont; — Eugène Woillez, *Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge en Picardie et considérées comme origines de la fleur de lys de France* (*Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. IX, 1848); — Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, au mot *Flore*, t. V.

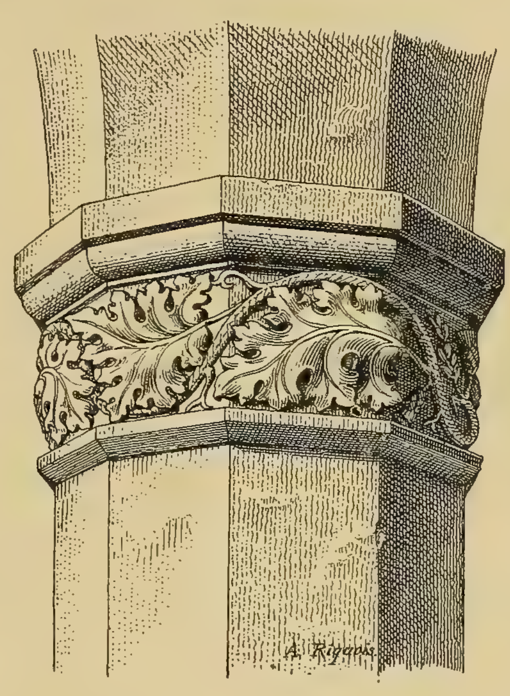
culte au nouveau? Nous n'avons aucun texte qui puisse servir de base à cette hypothèse, mais elle paraît au moins vraisemblable, quand il est prouvé que la religion première des Celtes ou Gaulois survécut au druidisme, au polythéisme romain, et que le christianisme lui-même eut beaucoup de peine à en avoir raison. Le décret du concile d'Arles, en 452, les Capitulaires de Charlemagne, d'Aix-la-Chapelle, en 789, et de Francfort, en 794, qui défendent le culte des pierres, des arbres et des fontaines, ne permettent aucun doute sur ce point. Il ne faut pas oublier, non plus, qu'aujourd'hui encore on rencontre dans nos campagnes, notamment en Bretagne, des coutumes qui semblent remonter aux premiers temps de la Gaule. Quoi qu'il en soit, et en admettant, si l'on veut, quelques exceptions, il y a tout lieu de croire que notre flore sculpturale ne fut pas symbolique dans son ensemble. Tel est, du moins, notre sentiment.



VIGNE (XVe SIÈCLE)
(Église de Châtillon, Seine.)

Le principe de l'imitation, qui succéda à celui de l'interprétation, marqua réellement un retour à la nature. Il fut appliqué dès la fin du XIIIe siècle et pendant le XIVe. Reproduire les feuilles telles que la nature les donne et ne leur faire subir que les modifications impérieuses commandées par l'art sculptural, devint la règle des artistes de la seconde période gothique. Puis, à cette règle, ils en ajoutèrent bientôt une autre, celle d'onduler, de plisser, de nerver en creux les feuilles, de façon à leur donner un modelé vigoureux. Ces feuilles, ils les piquaient souvent par petits bouquets de deux ou trois sur les chapiteaux des colonnettes en faisceaux des piliers des nefs et des chœurs. Les feuilles particulièrement ondulées par ces artistes furent celles de la vigne et du chêne, auxquelles il faut joindre une petite feuille lancéolée, sans caractère précis, par cela même très difficile à déterminer, qui, cependant, paraît être celle du poirier. Si les chapiteaux de la fin du XIIIe siècle et du XIVe n'ont

pas la simplicité, la pureté de lignes, la grande allure de ceux de la première période gothique, il faut toutefois reconnaître que, parmi les œuvres des maîtres de ce temps, il y a aussi de véritables merveilles, et que ces merveilles sont nombreuses. Épais, touffus, fouillés avec le ciseau le plus délicat, les feuillages de ces chapiteaux sont parfois d'une richesse incomparable et témoignent d'une incroyable fécondité d'imginaation. Quoi de plus admirable que ces masses de feuilles, dont quelques-unes, s'échappant, pour ainsi dire, de la corbeille, viennent trembler aux angles du tailloir? La même beauté se retrouve dans les rinceaux des voussures et dans les frises qui soulignent les divers étages des façades. Les chapiteaux des premiers piliers de la nef de Reims, ceux du chœur de Beauvais et de celui d'Auxerre, sont trois exemples frappants de cette luxuriante sculpture. Les rinceaux des grands portails de Reims et de Bourges sont tellement riches et variés que l'œil se perd dans ces floraisons de pierre. Ce que nous venons de dire s'applique surtout aux feuillages simplement imités. Les feuillages ondulés n'ont peut-être pas la même valeur artistique, pour la plupart. Cependant, ils révèlent dans leurs ressauts une singulière vigueur de main, et parmi les chapiteaux qui en sont formés, il y a encore des chefs-d'œuvre. Le chœur de Saint-Ouen de Rouen présente la feuille ondulée dans son élégante vigueur, et les frises de Saint-Jean-des-Vignes de Soissons la donnent dans toute son ampleur.



CHARDON (XVe SIÈCLE)

(Église de Clamart.)

Avec le xve siècle, un nouveau principe, celui de la transformation, prit naissance dans les ateliers de sculpture, et l'art ornemental entra dans une nouvelle voie. Abandonner, sauf la vigne et le chêne, les plantes traitées par leurs prédécesseurs, remplacer ces plantes

par des végétaux à lobes pointus ; puis, à cette règle, en ajouter une seconde, consistant à découper profondément les feuilles choisies en accompagnant certaines d'entre elles du fruit de la plante, telle fut l'œuvre des artistes de la troisième période gothique. Cette manière de traiter les végétaux n'était pas, comme dit Viollet-le-Duc, du *réalisme*[1], mais, bien au contraire, un système d'interprétation jusqu'alors inconnu, inférieur toutefois à celui du XIIe siècle. Le premier porta la sculpture gothique à son plus haut degré de perfection ; le second en marqua la décadence. La décadence? Non. Ce mot doit être écarté, car, en baissant à l'horizon, l'art de nos aïeux eut un magnifique coucher, qui resplendit encore sur les portails de nos églises et de nos cathédrales. Les feuilles choisies par les artistes du XVe siècle sont : le houx, le houblon, le chardon, le chou frisé ou la chicorée, et les algues marines. Ils gardent la vigne et le chêne, plantes nationales, mais ils les découpent aussi, et, probablement pour les distinguer du chardon, avec lequel on pourrait les confondre par suite de ce découpage, ils mettent le raisin avec la vigne, le gland avec le chêne. Si les chapiteaux du XVe siècle n'ont ni la grandeur, ni la richesse de ceux des siècles antérieurs ; s'ils ne sont, le plus souvent, que de simples couronnes de feuillage, il faut cependant reconnaître que, parmi ces couronnes, il en existe de fort belles. Quant aux rinceaux, aux frises et aux roses de cette période, ce sont pour la plupart des chefs-d'œuvre. Exclue, en quelque sorte, de l'intérieur des édifices, la sculpture s'est réfugiée sur les portails, et elle se plaît à les orner avec un art infini. Nous y voyons des rinceaux de chardon, de vigne, de chêne, tellement fouillés que l'on n'aperçoit pas par quel fil ces bandes de feuillages peuvent tenir à la pierre. Parmi les chapiteaux remarquables du XVe siècle, on peut citer ceux de la nef de Meaux. Dans les églises de la région parisienne, ils se présentent en assez grand nombre : à Montreuil-sous-Bois, par exemple, on voit dans la nef, qui est du XVe siècle, d'un côté un chapiteau de chêne, et de l'autre, lui faisant face, un chapiteau de vigne avec raisin et colimaçons. Ces deux chapiteaux ne seraient pas déplacés dans une cathédrale. A Clamart, on trouve le chardon avec sa fleur, et à Vitry, la feuille de citrouille avec son fruit. Mais ce qui fera toujours de la sculpture du XVe siècle un art inoubliable, c'est l'ornementation des portails. Le grand portail de Rouen, construit dans les premières années du XVIe siècle mais tout à fait dans le goût du XVe, le portail sud de Beauvais, les portails

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais. de l'Archit. franç.*, au mot *Flore*, t. V, p. 521.

sud et nord de Senlis, le grand portail de Tours sont des merveilles. Dans la région parisienne, on trouve aussi des portails de toute beauté, tel celui de Longjumeau. Enfin, la petite église de Brou est un bijou connu de tous les artistes et de tous les archéologues. Remarquons, en finissant, que dans la flore sculpturale des trois périodes gothiques, la feuille est tout, la fleur n'est rien ou presque rien : à part le bouton d'or, fleur de la renoncule, à part la rose et la violette, on ne voit guère d'autres fleurs mêlées aux feuillages.

Telle est la synthèse, tel est le résumé de notre flore nationale sculptée dans nos édifices gothiques du moyen âge.

L'antiquité avait mis sur ses chapiteaux l'acanthe, l'olivier, le laurier et le chêne. Le génie de nos artistes fut plus fécond. Non seulement ils reproduisirent dans leurs œuvres un plus grand nombre de plantes, mais encore de chaque plante ils surent tirer les motifs les plus variés. Aussi pas un chapiteau qui ressemble à un autre. On a dit qu'ils avaient jeté sur les piliers de nos cathédrales toutes les feuilles de nos champs, de nos prés et de nos bois. Cela est très poétique, et aussi fort exagéré. Cependant, il faut avouer que les feuilles qu'ils ont prises pour modèles formeraient un herbier assez volumineux. De plus, en modifiant leurs manières de rendre les feuilles selon les évolutions de l'architecture elle-même, nos sculpteurs du moyen âge nous ont permis de dater aujourd'hui des monuments ou des parties de monuments dont les formes architecturales pourraient paraître douteuses, et de dire : ceci est du XIIe siècle, ceci est du XIIIe, ceci est du XIVe, ceci est du XVe. Maintenant, comme grandeur de composition, il est évident, pour tout esprit impartial, que le chapiteau des XIIe et XIIIe siècles l'emporte sur le chapiteau antique. Prenez le plus beau chapiteau d'acanthe d'Athènes ou de Rome, placez-le à côté d'un chapiteau de nénuphar, de fougère, de vigne, de trèfle ou de chélidoine de Notre-Dame de Paris, et prononcez! En ce qui touche l'exécution, qui donc pourrait dire que le ciseau français, celui de Paris, de Reims, d'Amiens ou de Bourges, fut inférieur au ciseau grec ou romain? L'antiquité a la première trouvé le *beau*, cela est vrai, indiscutable; mais le moyen âge, qui avait une nouvelle création à faire, celle de l'art chrétien, de l'art national, l'a trouvé aussi, et l'on peut dire avec vérité qu'il a su donner à ses œuvres une majesté, et surtout une variété, que ne connurent jamais les temples de Rome ou d'Athènes.

ÉMILE LAMBIN



BIBLIOGRAPHIE

Voyages de Montesquieu, publiés par le baron Albert de Montesquieu. Tome II[1].



Le second volume des *Voyages de Montesquieu* ne le cède pas au premier en intérêt documentaire[2]. Ce sont encore des suites de notes écrites sous l'impression du moment ; on y rencontre à tout instant, à côté d'opinions artistiques, des réflexions, des anecdotes, des statistiques parfois complètement étrangères au sujet ; mais toutes ces observations sont curieuses par ce qu'elles nous révèlent de l'activité intellectuelle de Montesquieu, de sa passion inlassable pour ce que nous appelons aujourd'hui « l'information ». Ce second volume mérite également, à notre point de vue très spécial, une attention particulière, parce qu'il nous fournit une indication précieuse sur un des portraits les moins connus du célèbre Président au Parlement de Bordeaux.

Vers 1728, une femme aussi belle qu'intelligente, la marquise Ferroni, occupait une place éminente dans la société florentine. Dans son salon se réunissaient régulièrement, avec la vieille aristocratie toscane, les Buondelmonti, les Ginori, les Capponi, les Strozzi, un groupe délicat d'amateurs d'art, d'érudits, et de tous les passionnés de l'antiquité, si nombreux à cette heureuse époque.

Montesquieu, accueilli avec joie dans cette noble société, y avait rencontré l'abbé Niccolini, marquis de Pansacco. L'abbé Niccolini « en était l'étoile polaire ». C'était un savant et un artiste. Il possédait une galerie de tableaux où l'on remarquait, « un Léonard de Vinci, qui est un portrait, derrière lequel est un paysage qui est admirable ».

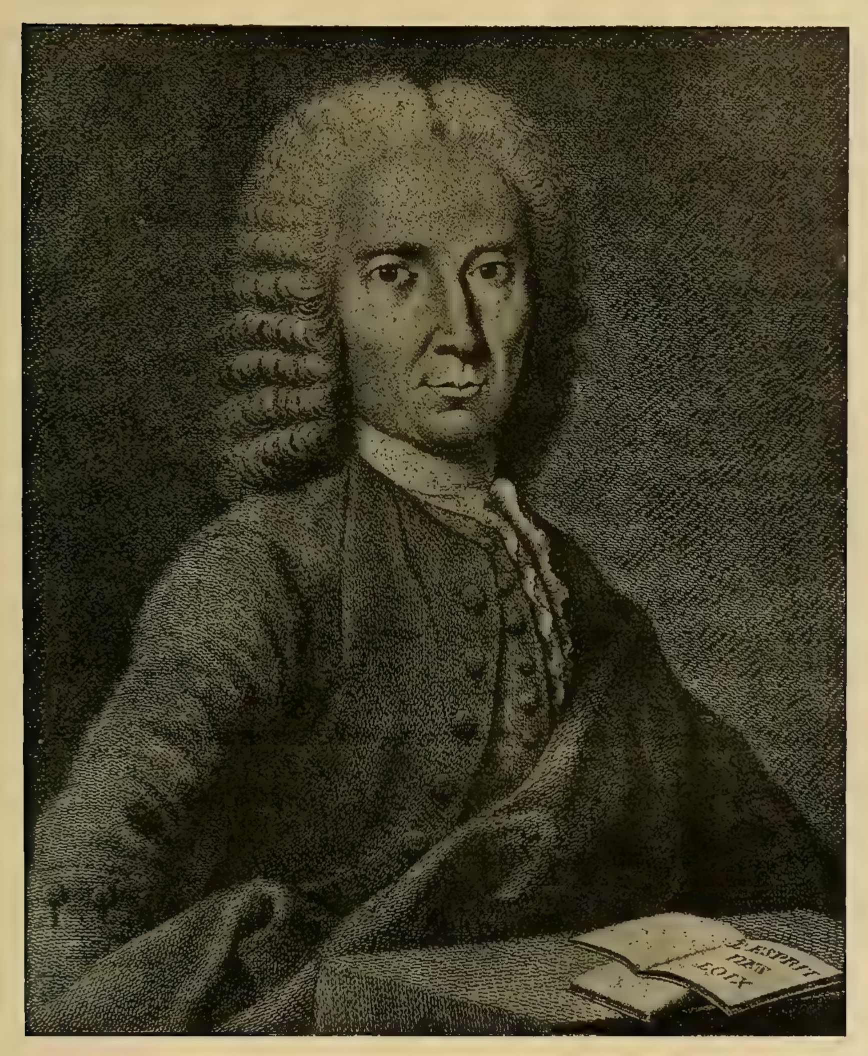
La proposition vint-elle de l'abbé-marquis ou du peintre inconnu, nous ne le savons. Quoi qu'il en soit, Montesquieu posa pour un portrait qui resta dans la galerie de Niccolini. L'ouvrage fut rapidement exécuté, puisque le président arriva à Florence le 1er décembre 1728 et en repartit le 15 janvier suivant. Nous ignorons où se trouve actuellement ce tableau ou dessin ; peut-être n'a-t-il pas quitté

1. Bordeaux, G. Gounouilhou, 1896. In-4°, 518 p.

2. V. le compte rendu de ce premier volume dans la *Gazette des Beaux-Arts*. 3e pér., t. XII, p. 423.

Florence. Il y était encore dans les dernières années du siècle précédent, époque ou Alexandre Tardieu en fit une petite gravure au burin, avec la mention de son lieu d'origine.

Avant Tardieu, Carlo Faucci l'avait gravé en 1767; c'est celui que nous repro-



CHARLES DE SECONDAT, BARON DE MONTESQUIEU
D'après la gravure de Carlo Faucci.

duisons ici. A dire vrai, il serait difficile de reconnaître Montesquieu dans ce portrait de face. Le profil romain du président a été tellement popularisé qu'on se le figure malaisément sous cet aspect, qui ne le désigne en rien à l'attention. Ce portrait pourrait être celui d'un personnage quelconque du XVIIIe siècle, puisqu'il est établi que tous les hommes d'un même temps ont entre eux une indéfinissable ressemblance.

Est-ce donc là un portrait de Montesquieu ? La légende dit bien : « Charles de Secondat, baron de Montesquieu, ancien président à mortier au Parlement de Bordeaux... » ; mais les légendes de gravures ne sont pas plus véridiques que les autres. On ne doit les accueillir qu'à titre de renseignement. Celle-ci, cependant, est confirmée de la façon la plus forte par la dédicace qui l'accompagne :

« Al merito dell' Illmo Antonio Niccolini de Marchesi di Pansacco... Carlo Faucci, Incisore in rame. In Firenze, l'anno 1767. »

La gravure est dédiée à l'abbé marquis Niccolini. Or, nous savons, par les notes de voyage, que Montesquieu s'était lié d'amitié avec lui. Ni l'éloignement ni le temps n'avaient dénoué ces relations : les *Lettres familières* l'attestent. Le 6 mars 1740, douze ans après son passage à Florence, il lui écrivait :

« J'ai reçu, cher et illustre abbé, avec une véritable joie, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire. Vous êtes un de ces hommes que l'on n'oublie point et qui frappent une cervelle de votre souvenir. Mon cœur, mon esprit sont tout à vous, mon cher abbé.

« Vous m'apprenez deux choses bien agréables : l'une, que nous verrons Monseigneur Cerati en France, l'autre, que Mme la marquise Ferroni se souvient encore de moi. Je vous prie de cimenter auprès de l'un et de l'autre cette amitié que je voudrais tant mériter... »

Quatorze ans après, le président lui adressait encore ce billet de recommandation :

« 1er décembre 1754. — Permettez, mon cher abbé, que je me rappelle à votre amitié ; je vous recommande M. de la Condamine. Je ne vous dirai rien, sinon qu'il est de mes amis ; sa grande célébrité vous dira d'autres choses, et sa présence dira le reste. Mon cher abbé, je vous aimerai jusqu'à la mort. »

Quelle apparence que Carlo Faucci, graveur de troisième ordre, se soit permis en 1767, douze ans après la mort de Montesquieu, de dédier à son vieil ami la reproduction d'un portrait sans authenticité, une image infidèle ou fantaisiste ? Il est bien difficile d'admettre que cet artiste obscur ait pris pour victime d'une audacieuse supercherie un ami personnel du président, un personnage qui occupait dans la société florentine une situation aussi considérable. La supposition est invraisemblable.

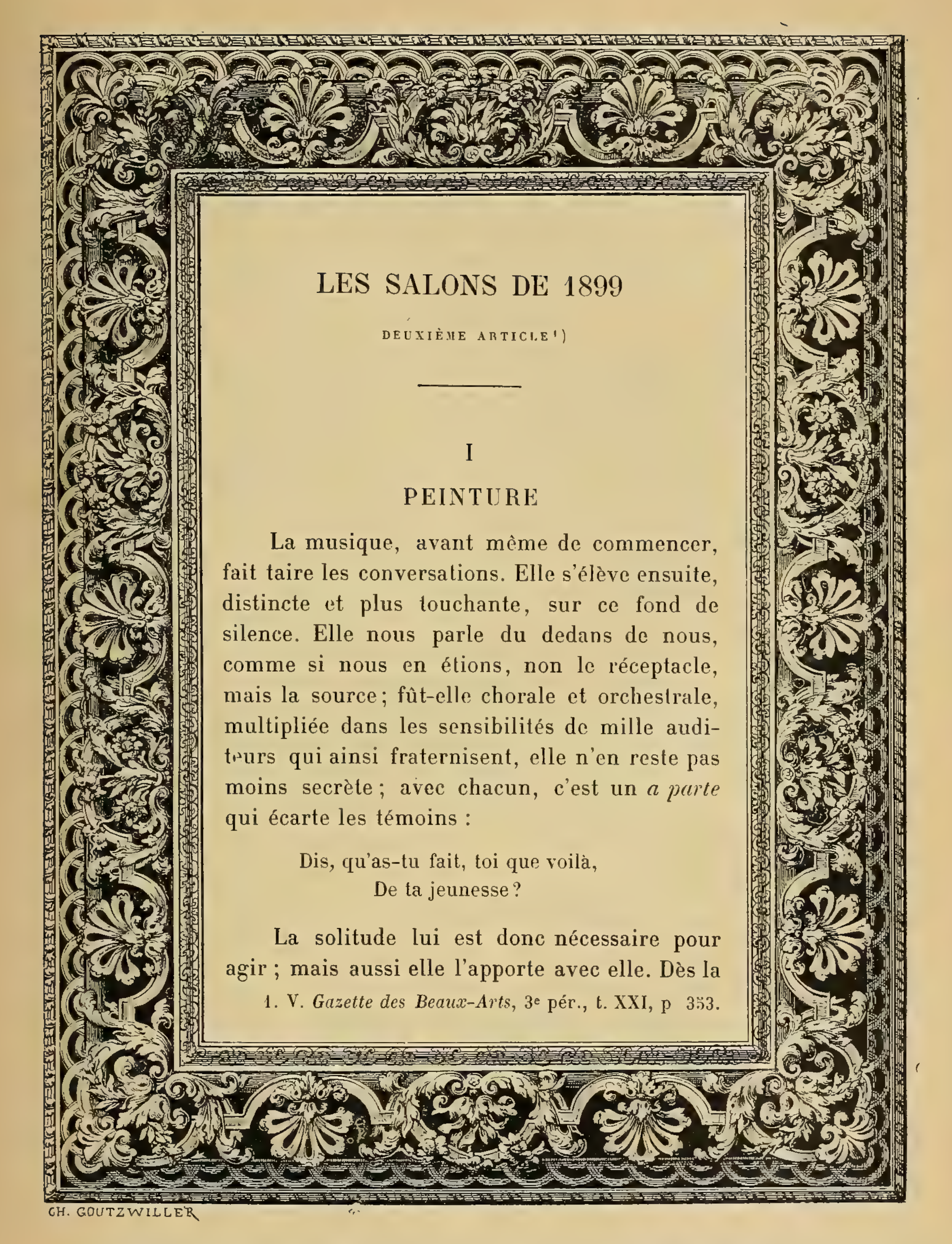
Carlo Faucci n'avait jamais vu Montesquieu, étant né vers 1728, l'année même du voyage à Florence. Il n'a pu que graver un dessin ou un tableau, et ce dessin ou ce tableau lui a été évidemment prêté par l'abbé Niccolini, puisqu'il figurait dans sa galerie, où A. Tardieu l'a retrouvé plus tard.

L'ensemble de ces faits nous permet de conclure, jusqu'à preuve du contraire, à l'authenticité du portrait de Faucci et à sa valeur iconographique.

GASTON SCHÉFER.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LES SALONS DE 1899

DEUXIÈME ARTICLE[1])

I

PEINTURE

La musique, avant même de commencer, fait taire les conversations. Elle s'élève ensuite, distincte et plus touchante, sur ce fond de silence. Elle nous parle du dedans de nous, comme si nous en étions, non le réceptacle, mais la source; fût-elle chorale et orchestrale, multipliée dans les sensibilités de mille auditeurs qui ainsi fraternisent, elle n'en reste pas moins secrète ; avec chacun, c'est un *a parte* qui écarte les témoins :

Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse ?

La solitude lui est donc nécessaire pour agir ; mais aussi elle l'apporte avec elle. Dès la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXI, p 353.

troisième mesure, nous voici déliés de la futilité fatigante du jour. Une révélation intime, identique et simultanée en tous, c'est par là que Beethoven fait l'unanimité dans une foule.

Les autres artistes de même, peintres ou tailleurs de pierre : ils produisent l'union en produisant la solitude. Si, en présence d'une œuvre d'art, nous remarquons encore les autres passants, comme autres, avec leurs chapeaux et leurs grimaces, cela condamne l'artiste, ou nous. Ou il n'est pas digne, ou nous ne le sommes pas. Et la rencontre alors est sans charme ; elle est sans vertu. C'est pourquoi seule la contemplation tranquille laisse les belles œuvres déployer leur empire ; un bon musée est celui qui est d'abord un asile. Le salon suranné de la famille Six, à Amsterdam, avec, par les glaces des croisées, la vue du Heerengracht vêtu de feuilles tombées et de paix ; le cloître paisible de San Marco, de Florence, où verdoie un mélèze, où des colombes se promènent sur les tuiles, où rien autre ne bouge que les rais de soleil sur le carrelage des cellules vides, voilà des lieux propices à goûter complètement la peinture. Avant même d'être dans la chambre, on sait que l'œuvre est là qui nous attend, on s'apprête à en recevoir le coup ; quand on la quitte, elle nous accompagne encore un peu de temps. A Paris, nous avons quelques-uns de ces coins élus, où l'on peut contempler sans trouble ; les décorations de l'École de pharmacie nous charment en toute tranquillité ; nous viendrons souvent au Père-Lachaise mêler à notre promenade la grandeur poignante du monument de Bartholomé. Ces ouvrages sont chez eux où ils sont.

Mais ici, dans ce déballage immense, dans cette parade où les véridiques sont heurtés par les bateleurs, où les timides sont perdus, combien il faut d'autorité à une peinture pour qu'elle nous prenne, pour qu'elle nous délivre de toutes les autres ! Combien aussi de candeur doit avoir l'artiste qui garde foi en sa petite expérience propre, et, sans nulle idée de comparaison avec les voisins, continue de peindre comme en une île non visitée !

De cette candeur, j'ai trouvé maints exemples, après être plus d'une fois revenu au Salon. Je ne les avais pas aperçus d'abord, car les tableaux qui assaillent les yeux sont les plus vains. Il faut s'exercer à ne plus voir ceux-là ; c'est l'affaire de deux ou trois explorations ; alors les bons, riches en dessous et d'une modestie fière, montent à leur rang. Toute la pensée en est occupée ; la puissance isolante de l'art vrai se manifeste.

J'en oublierai plus d'un, dont le labeur a du prix ; mais quoi !

ce n'est pas pour recenser les artistes que j'écris, mais pour démêler où en est à cette heure notre puissance de pressentir Dieu au travers du monde. Il suffit, pour le montrer, de quelques échantillons. Que les passés sous silence me pardonnent : il n'est que Dieu même qui sache reconnaître tous les siens.

I. LES FORMES DE LA TERRE. — LA MONTAGNE. LE CHAMP. — LA FORÊT.

La montagne attire peu nos peintres. Cela n'est pas un pur



ÉTUDE DE M. POINTELIN POUR SON TABLEAU « PRAIRIES DE LOULE (JURA) »
(Société des Artistes français.)

hasard, et voici ce qu'il m'en semble. Observez que cette exposition annonce une génération toute sensitive et de volonté débile ; la sensation devient d'année en année plus délicate, plus aiguë, les nuances fugitives de la lumière sont notées avec une joie de découverte, et cet affinement étend d'un côté le champ de l'art; mais, par une compensation que la psychologie a souvent remarquée, la force de détermination diminue d'autant. On sait de moins en moins exclure et résister. Le bel entêtement d'un Mantegna ne se retrouve plus. Or, dans l'art du dessin, c'est la précision des lignes qui traduit cette énergie-là ; une pointe exacte ne peut être maniée que par un homme de plus de muscles que de nerfs, et là où vous voyez de belles formes cernées, voire un peu roides et sèches, vous pouvez

conjecturer presque sûrement que vous avez affaire à des races, à des âges, à des hommes très volontaires. J'incline à croire que l'historien n'a pas un meilleur dynamomètre ; de Domenico Veneziano à Carpaccio, de Giovanni Bellini à Titien, de Tintoret à Tiepolo, à mesure que le contour des figures se noie, je vois Venise s'affadir, devenir passive, ou, comme on dit, se civiliser. Eh bien, au point de la civilisation où nous en sommes, nous dessinons naturellement par les volumes, par les lumières et les ombres ; combien reste-t-il de têtus qui dessinent encore par les lignes? Nous les dénombrerons chemin faisant ; ils sont cinq ou six. C'est pourquoi les beaux dessinateurs de montagnes et de rochers, les Mantegna et les Dürer sont bien loin. Il n'est qu'un solitaire sans âge, comme Segantini, pour en continuer la tradition. Quel est, en effet, l'intérêt de ces arêtes vives, de ces clivages inégaux, de ces cassures, de ces dentelures, sinon celui de lignes brisées que l'artiste s'est plu à suivre d'une pointe énergique? Mais une telle énergie est passée chez nous. Et voilà comment les montagnes ne nous disent plus grand'chose.

Ceux qui s'y plaisent pourtant, comme M. Baud-Bovy, dont Durand-Ruel exposa naguère de jolies toiles, n'en retiennent que le vague, l'atmosphère, les traînées de nuages, les pénombres, les rayons obliques. De même les quelques artistes, au présent Salon, qui peignent la montagne, n'en ont rendu que les brumes. Tel, M. Albert Aublet, dans une petite étude du Grimsel, juste de ton, et non sans charme. C'est l'air de là-bas ; on en respire la fraîcheur.

M. Pointelin donne l'impression de l'altitude par la vacuité de l'espace. Des croupes du Jura, éventées d'une brise qui couche les herbes; un ciel blanchâtre, qui recule et se creuse, et jusqu'au fond de l'horizon des prairies tourbeuses et détrempées que le soir enveloppe ; cela s'appelle *Les Communaux de Mont-sur-Monnet;* de près ce n'est qu'un barbouillis presque monochrome ; cependant les valeurs sont si justes qu'à distance les plans fuient ; nous sommes sur un sommet, dans une solitude.

Mais c'est là nous transporter sur la montagne, plutôt que la portraire. Le modelé même des terrains, que Ruskin a recommandé si fortement aux peintres n'est étudié que d'un petit nombre. Je trouve bien plus de beaux ciels. M. J. Meslé, par exemple, et M. Georges Griveau, qui excellent à peindre les toits de tuile ou de chaume dans un crépuscule assourdi, le premier avec de fins gris de perle, le second avec des roux étoffés, ne font pas reposer tout cela sur un sol assez résistant, dont la nature, grasse ou grenue, les ait occupés.

Il est juste de nommer quelques-uns qui, du moins, ont eu ce souci. M. Mallet a restreint le ciel dans sa vue des environs de Néris ; les terrains montent aux trois quarts de la toile, et le vallonnement des pentes herbues y tourne très bien. M. Dambeza se montre bon élève d'Harpignies, dans le dessin vigoureux d'un repli de montagne où se masse un *Bois de châtaigniers* noir et mystérieux au soir ; une source filtre dans l'évasement de la cluse et les pentes sont si justement indiquées qu'on attendait là cette source : il fallait qu'elle y



UN TEMPS TRANQUILLE, PAR M. MESDAG

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

fût. Ainsi se révèle l'harmonie de ces détails de structure qu'on appelle si improprement des accidents naturels (car le fait est justement que l'accident n'y a nulle place).

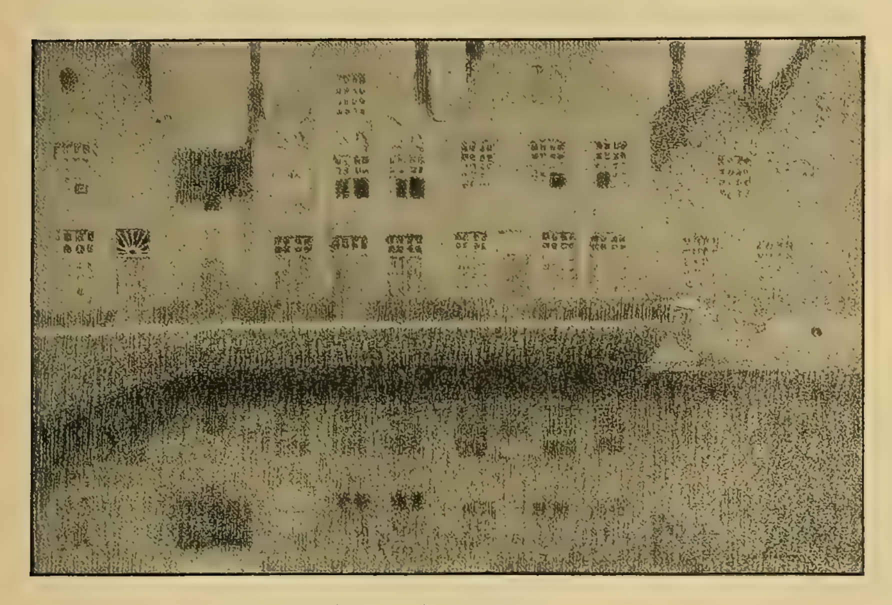
M. Didier-Pouget me paraît un excellent interprète des beautés de la terre dans deux grandes toiles où il a fixé quelques aspects de la région de la Creuse. D'abord, il a établi heureusement son centre de perspective : la vallée tourne à propos, pour que le regard s'engage dans la concavité baignée d'ombre ; du contre-bas, où déjà le crépuscule s'amasse, un chêne monte vers la lumière du couchant, qui caresse encore les hauteurs ; sa cime en est réjouie. Ce qui est

digne aussi de remarque, en ces paysages, c'est qu'ils racontent à proprement parler la nature. L'écorce terrestre, déchirée par l'érosion lente, témoigne des énergies immémoriales qui pétrissent les continents ; on la voit à nu, peinte fidèlement, et cela est solennel ; puis, au fond du repli secret, la rivière, ouvrière principale de cette transformation, coule en nappe tranquille, de sorte que l'idée est évoquée de ce que peut, à force de siècles, un seul petit mouvement sans hâte au sein de la matière : tout cela s'accomplit sourdement, et là-dessus la végétation a déployé une grâce inconstante, de grands arbres, antiques pour nous, éphémères pour la tranquille rivière, et des bruyères roses, qui fleurissent un matin ; puis des moutons conduits par leur bergère promènent au milieu du jeu muet de ces forces naturelles une légère ombre, encore plus rapide ; et ce n'est pas tout : la buée matinale vite dissipée, les rayons qui changent à toute seconde, s'enfuient d'une si prompte fuite que les animaux et les hommes mêmes, par comparaison, semblent durables. Ainsi le charme de l'instant brille sur un solide fond d'éternité. Voilà le paysage complet.

M. Albert Wallet (dans *Le Soir*) a très bien modelé un creux de terrain, en haut d'une colline, où dort une mare ombragée d'yeuses. Je dis « modelé », car cette toile est de celles qui, avec deux dimensions, donnent l'illusion de la troisième ; au point qu'en la regardant j'observai que mes doigts et la paume de mes mains se contournaient comme pour palper et épouser le relief des bords de cette cuvette naturelle. Alors je jouissais des formes caractéristiques de la terre ; je rendais hommage à la précision avec laquelle une goutte de pluie, un rampement de ver y inscrit sa trace, aussi bien que les soulèvements de la croûte de la planète, et je me demandais si ce ne serait pas l'évocation en nous de cet équilibre total et certain du monde qui nous contentait ainsi dans la représentation de cette petite chose si commune : la dureté et la mollesse alternées de la roche et de l'humus autour d'une mare sans nom. Du reste la peinture est d'une belle tenue, dans la note classique.

Plus libre et expédié dans son exécution, M. André Dauchez n'est pas un moins soigneux observateur de la terre, et il en note, avec quelque fougue, mais avec justesse, les consistances variées. Dans la *Rivière*, des bancs de sable uni et pâle, en contre-bas des berges rongées, s'arrondissent en petites anses là où le courant se brise, s'effilent en languettes là où il chemine; dans le *Marécage*, la marne blanchâtre foisonne d'une végétation herbacée; dans les

Chaumières, une argile plus tassée s'agglomère ; et partout le climat, la qualité d'atmosphère, est harmonisée merveilleusement à la nature de la région. M. André Dauchez appartient au groupe d'artistes de trente ans que M. Lucien Simon rassemble dans une toile fraternelle. Il s'y rattache, en effet, et l'histoire de l'art devra ne l'en point séparer : de M. Cottet, il rappelle la mélancolie virile avec la touche massive ; de M. Lucien Simon, la vision directe et nettoyée ; de M. René Ménard, les enroulements floconneux de nuées et la valeur



LE QUAI (BRUGES), PAR M. LE SIDANER
(Société des Artistes français.)

décorative qui donne à ses toiles, dans l'or, je ne sais quel aspect antique.

M. Damoye n'a plus besoin d'être loué ; je n'oublierai pas pourtant ses beaux promontoires, vêtus d'ajoncs fleuris, et qui fuient au lointain, dans la vapeur de l'aube. De M. Vaysse, je retiens un assez superbe *Paysage de Champagne*, qui déploie une large ondulation de terrains sous un ciel véhément, point très délicat ; de M. Morrice, un autre *Paysage*, qui atteste un tempérament de peintre ; de M. Boyden, une dune sableuse, désolée, où des pins se dressent en tuyaux d'orgue sous des nuées lourdes, d'une fougue tragique (trop sommairement indiquées d'ailleurs) ; de M. W. Wendt, une métairie forestière des Montagnes Rocheuses, maison basse et blanche dont les fenêtres s'allument parmi les pins et les bouleaux, à l'heure des

premières étoiles, dans une tendre solitude. Remarquez, en passant, que ces trois derniers artistes nous viennent d'outre-Atlantique, et que nous assistons, peut-être, à la naissance d'une grande école américaine de paysage.

Je vous recommande encore le *Vieux Saule*, de M. Costeau, d'un sentiment très juste, d'une peinture précise et pourtant large, et le *Brouillard sur le pré*, de M. Georges Le Febvre : une flaque dormante, au milieu des herbes, des traînées de brume laiteuse et opaline, un lointain confus massé dans les ombres, tout cela plat, joli, délicat.

En terminant cette série, il est convenable, sinon utile, de saluer Harpignies, toujours là, dont deux toiles imposantes, à la fois nerveuses et sereines, anciennes par la beauté constructive, riches de dessous, donnent l'impression de quelque maître d'une époque de certitude, continuant de peindre depuis deux cents ans, et gardant seul le fil non brisé, de Claude Gelée à nous.

II. LA MER. — LES EAUX.

Chaque année, M. Mesdag expose plusieurs belles marines, mais une plus belle que les autres, formant centre, où il s'est mis et déployé avec une prédilection réfléchie. Cette fois, son chef-d'œuvre s'appelle un *Temps tranquille*. Ce n'est pas, comme dans le tableau du Luxembourg, la fusion du ciel et de l'eau, se rejoignant à l'horizon dans un flamboiement de soleil; la toile est partagée, aux deux tiers, entre le ciel fluide et la mer opaque, le ciel gris pâle et la mer verte, — non pas glauque, mais vraiment d'un vert absinthe, — de sorte qu'il y a opposition de l'un à l'autre, et harmonie par opposition. Une flottille de barques est disséminée sur le liquide miroir ; en premier plan, deux petites lames étroites et longues plissent la surface de l'eau, d'un bord du cadre à l'autre bord ; ce ne sont que deux raies blanches, à peine écumeuses, marquant la régulière pulsation de Neptune au repos ; le flot lourd flaque contre les coques goudronnées, imperceptiblement balancées ; les voiles bises palpitent, pendantes aux mâts. Tout cela est rempli ; de quoi donc, puisqu'il n'y a nul épisode ni sujet central? Simplement de l'espace... En M. Mesdag, il faut honorer la grande puissance de contemplation et de paix d'un moderne Willem van de Velde.

M. Lionel Walden (encore un Américain) exprime aussi le calme des eaux sourdes dans sa *Pêche en rade*. Sur le flot, couleur d'aigue-marine, le disque ardent de la lune se mire, ainsi que les feux tremblants des fanaux. Il est tard : les pêcheurs rament dans

leur chaloupe ; la liquidité de l'eau glisse autour d'eux ; on la sent profonde. L'harmonie de cette toile est très caressante, dans les verts frais et sombres.

Le peintre, tout d'un coup célèbre, des pauvres gens de la mer, M. Cottet, met dans ses marines, même vides de figures, quelque chose de l'émotion que concentrent ses visages humains. Ce n'est rien qu'un port par un soir orageux ; mais le coloris même en est



LA SOURCE, PAR M. MAXENCE
(Société des Artistes français.)

triste, avec les façades blafardes ou les réseaux noirs des mâts, des vergues, des cordages, des filets accrochés ; tous les objets sont imprégnés de tristesse. La facture un peu gauche et raboteuse du peintre redouble encore cette impression. Et j'avouerai que ces trois petites études de port m'ont semblé la partie la plus naïve, la moins *voulue* de l'exposition de M. Cottet. Il n'y affiche nulle intention, ne songe pas à faire « un Cottet », et se laisse bonnement envelopper par les choses.

M. de Palézieux a peint le *Phare de Pen-March* au petit matin, dans un sentiment tout à fait délicat. Avant le jour levé ; silence et

fraîcheur ; personne encore ; une brume laiteuse ouate les arbrisseaux et les maisons côtières assoupies ; deux goëlands s'enlevant au-dessus de la mer sont toute l'animation de cette anse déserte ; le flot, avec une petite volute déroulée, s'étale sur la grève ; ce faible et monotone clapotis d'eau meurt dans l'air muet. L'harmonie du site et de l'heure a été sentie par un bon artiste.

Et tout à côté je demande à placer un Breton véritable, M. Jean Le Fournis, « né à Plestin-les-Grèves (Côtes-du-Nord) », pour ses *Deux Phares*. La sensation est franche ; je la crois neuve ; elle l'est du moins pour moi. La dune et l'estran pâles, la plage large et plate qui miroite, humectée; le ciel blafard, le grand vent ; c'est tout, avec les deux blancs veilleurs qui dardent leurs clartés sitôt que celles du jour défaillent. Voilà tout de même quelques notes ajoutées au grand registre des beautés maritimes ouvert par nos maîtres de Hollande. Un phare, surtout pourvu de l'éclair électrique, allumé sur une côte mystérieuse et sauvage, où il semble qu'on attende les Sirènes, est un spectacle d'une telle beauté, et par ce qu'il évoque et par la simplicité des tons et des lignes mêmes, que je ne puis l'apercevoir, tout d'un coup, au détour d'une promenade, sans une émotion violente et presque religieuse.

Où la sensation aussi s'est perfectionnée et modernisée, c'est dans l'observation des eaux, soit en nappe, soit en chute ; comparez aux cascades, du reste sublimes, de Ruysdaël, les rapides bouillonnants de M. Thaulow, ou le rideau liquide que M. Besnard, l'an passé, tâcha de rendre, tombant à l'orée d'une grotte, avec le soleil au travers. Nous avons apporté une grande attention à la décomposition de la lumière; nous avons poussé fort avant l'étude des reflets ; aussi s'est-on adonné à la peinture des rides et des plis de l'eau, où les rayons se réfractent. Au Salon que je parcours, combien ai-je vu de virtuoses, tels que M. Antoine Calbet, dans sa *Baigneuse*, ou M. Paul Chabas dans ses *Joyeux ébats*, ou M. Albert Laurens, dans *Vénus accueillie par les Heures*, etc., qui se sont plu à faire tourbillonner des remous de torrents, à crisper des surfaces d'étangs, à froncer des ondes en immergeant parfois à mi-corps des femmes nues, dont ainsi les contours, sous l'eau, frissonnent et vacillent ! Il faut noter ce penchant. Nos contemporains confessent ici leur nature d'âme. Impressionnistes, luministes, tachistes, prompts à saisir l'instantané et à s'y absorber, autant qu'ils sont — nous l'avons remarqué — éloignés de l'application tenace aux contours, aux lignes, reconnaissez là l'affinement des organes sensitifs, l'im-

patience, l'instabilité extrême. Ce ne sont pas gens qui s'installent devant les choses. Ils sont eux-mêmes, « mobiles comme l'eau » ; et c'est pourquoi ils détaillent si bien ce changeant miroir de leurs faces changeantes.

III. — LES HEURES, PRINCIPALEMENT DU SOIR ET DE LA NUIT.

Par la même raison que nous venons de dire, ils suivent à la piste les heures qui fuient, renouvelant sans cesse les apparences de l'univers. Le vêtement lumineux, muable, des objets les intéresse plus que ne fait leur substance, et rien n'est plus caractéristique, sur ce point, que les séries des *Meules* et des *Cathédrales* de M. Claude Monet, où ce vêtement lumineux est considéré en lui-même, de sorte que, dès qu'il est renouvelé, les mêmes objets apparaissent nouveaux... Et par la même raison encore, de ces heures successives, nous préférons à présent les plus étouffées, celles du soir ou de l'aube: alors, les silhouettes se brouillent, plus rien ne reste que des taches grises, bleues, phosphorescentes, des fantômes de la réalité ; les surfaces colorées ne sont plus cernées, et tout le succès de la peinture n'est que de saisir la note juste de l'atmosphère en ce bref instant. Il est remarquable qu'à la présente exposition l'on ne puisse presque plus dénombrer les notations de la nature vespérale et nocturne. J'en ai relevé plus de quarante, et chacune si délicate, qu'il n'y a presque point de redite.

Il faut, pour être bon peintre de soirs, des yeux fins, ainsi qu'une mémoire très exercée. Les quelques artistes que forma Lecoq de Boisbaudran par sa méthode du « dessin de mémoire » marquèrent donc au premier rang dans cette spécialité. Je vois encore une très belle étude de Bastien-Lepage sur des peupliers le long d'une route, la nuit. Aujourd'hui M. Cazin est le maître des contemplateurs du crépuscule. Il nous a rendus attentifs aux basses maisons brunes dont la fenêtre s'éclaire pour la veillée, aux rues de village élargies, après le couvre-feu, par l'absence des passants coutumiers, à la vacuité de la campagne, à l'air d'abandon et d'attente que prend le ciel avant que les étoiles ne commencent d'y poindre. Toujours ce sont des lieux habités, des cultures, ou, si c'est quelque dune sauvage, une chaumière, une tuilerie, une masure, s'y montre, pour que l'homme ne soit pas oublié et qu'il remplisse de son souvenir encore cette nature d'où il est retiré. Le pauvre journalier n'est pas ici ; mais on respire son voisinage, et le spectacle des calmes splendeurs du ciel est mêlé de cet attendrissement secret que

suggère la vie misérable. Le mérite rare de M. Cazin est qu'il n'a nul parti pris dans la vision, nulle convention, nulle manière propre; son choix des harmonies de couleurs est à chaque fois nouveau ; il discerne les moindres nuances et il les rend sans les fausser, par touches fondues et fraîches, avec toujours quelque imprévu. Il peint comme Fromentin écrit, uniment, exquisement, sans idée de se faire valoir [1].

Je n'oserais dire qu'il a fait école ; cela serait contradictoire, son art n'étant point dans les procédés. Mais il est très vrai qu'il a orienté la sensibilité de beaucoup de jeunes gens. J'ai déjà nommé MM. Meslé et Griveau ; ils ont bien exprimé la langueur « du chien et loup » dans les rues de village. Il faut ajouter M. de Moncourt (*Les Commères*, *L'Heure du salut*), dont le tact n'est pas moins sûr ; des quinconces au chevet d'une église, une place bordée de maisons de plâtre, aux boutiques badigeonnées, cela peut être encore harmonieux ; et les chétives figures de trotte-menu qui circulent dans ce décor trivial, d'autres s'en peuvent moquer, mais ce sont des cœurs simples, et la paix est sur eux. Le soir surtout, le soir indulgent, qui abaisse le ciel, s'harmonise avec ces vies étriquées, et alors tout est bien.

Le soir gagne aussi les coteaux et les pâtis qui s'imbibent d'humidité : M. Bouché, M. Baudouin, M. Cailliot peignent cette heure solennelle. On entend le cricri vespéral bruire dans l'herbe. Et dans la forêt, M. Chevalier nous allonge une voûte toute droite, coupant les deux masses noires des arbres où la nuit s'accumule ; nous avons l'impression *d'être loin*, d'être seuls, et cependant, au-dessus de nos têtes, un pan de la coupole céleste montre ses astres connus et rassurants. Cette toile fait partie d'une exposition où l'artiste a rendu des aspects divers de la nature et l'on reconnaît d'autant mieux que rien ne l'inspire comme

La descente sacrée et sombre de la nuit.

Au reste, j'avais noté même affinité chez les autres jeunes artistes que j'ai nommés : quand ils reviennent aux impressions de plein jour, une partie de leur sensibilité les quitte.

M. Jules Breton, dont la maîtrise est dès longtemps établie, s'est inquiété aussi de donner place dans son œuvre de peintre rustique à cette émotion de l'ombre, que les contemporains ressentent. Il a

1. Une salle à part est consacrée à une exposition de dessins de M. J.-C. Cazin. Nous en reparlerons.

voulu interpréter *L'Heure secrète :* un couple paysan s'étreint dans les ténèbres, parmi des cultures confinant à un village endormi. Mais M. Breton est d'une génération moins subtile et rêveuse ; son tableau trahit quelque effort; les bleus qui en font uniformément le dessous manquent de souplesse ; pour essayer de vibrer davantage, sa touche devient cotonneuse ; il fait voltiger deux chauves-souris pour signifier



COUR DE FERME AU CRÉPUSCULE, PAR M. L.-A. BOUCHÉ

(Société des Artistes français.)

l'heure ; tout cela sent l'artifice. Et si je ne me trompe pas absolument sur cet ouvrage d'un maître éminent (au fait, il est fort possible), avouez qu'ici la contre-épreuve est curieuse ; on en pourrait induire que chaque époque à son tour sent mieux telle ou telle partie de la création, et que nos artistes de maintenant, non les plus grands, mais les plus jeunes, sont crépusculaires, moins par parti-pris que par affinité naturelle. Cela correspond au tour d'esprit des hommes qui ont trente ans.

M. René Billotte, dont la netteté de regard et le sentiment pénétrant

nous charment depuis des années, paraît, lui aussi, troublé de je ne sais quelle émulation. Est-ce Monet qui le préoccupe?... Mettez sa fine étude de *Crépuscule à la Folie* (*Nanterre*), gris argenté, lisse, et dans la note discrète des Billotte que nous aimions, à côté des trois toiles auxquelles il a l'air de tenir surtout : *Château-Gaillard, Argenteuil* et les *Brumes en Hollande;* celles-ci sont peintes avec une impatience de la main, des tremblements et des vibrations qui sont choses nouvelles dans ce suave artiste. Dès l'entrée de la salle, on aperçoit ce moulin à vent hollandais rouge chaudron, dont les contours vacillent au milieu d'une brume rougeâtre ; on s'écrie : « Un Jongkind ! », — et, non, c'est un Billotte, ou ç'aurait pu en être un. — Ne reste-t-il donc plus de mélancolies neuves à extraire de nos banlieues, ou M. Billotte ne les aime-t-il plus?... Les soirs y sont encore touchants ; qui nous les fera goûter ?

Mais cette même heure de songe tinte aussi dans les villes. M. Douglas Robinson l'a notée à Rome, délicatement, devant la façade de la Trinité du Mont, purifiée de toute laideur par le silence et la phosphorescence de la lune. M. Ulmann l'a écoutée en plein Paris ; j'aime son interprétation large du Pont-Neuf, du quai aux Fleurs et du pont d'Austerlitz noyés dans l'ombre. La nuit déjà tombée est piquée de feux verts et rouges qui tremblotent sur l'eau ; des silhouettes lasses traînent le long des parapets ; les hautes maisons semblent bâties de nuées, les choses familières se reculent de nous avec des airs sévères et surprenants ; l'on sent le désir du foyer. M. Le Sidaner nous mène à Bruges, aussi quand l'horloge a sonné le repos ; sur le quai désert s'alignent les étroites façades à pignons nuancés, laissant filtrer la lumière du dedans par tant de fenêtres qu'on dirait de hautes lanternes posées sur un rebord ; la peinture de M. Le Sidaner est mince, longitudinale, unie, une vraie peinture d'apparition, et ce sont des maisons-fantômes qu'il évoque ; j'y trouve une délectation assez rare.

La nuit, cette fois, est au milieu de sa course. La vie semble suspendue, le temps arrêté. Si l'on ose regarder dehors, le vide des espaces déserts fait presque peur. M. Iwill nous en déploie l'obscurité, dans un petit cadre où tient une observation patiente et juste. M. Hareux et M. Enders y ajoutent la lune à son zénith, versant en nappes ses clartés bleues sur les toits, dans les rues, dans les places des bourgades taciturnes. Les pavés, les bornes, les rampes de fer, les fontaines sanglotantes sont alors laissés à leur existence de choses muettes, et il leur en vient une étrange majesté. Ce ne

sont, pourtant, que de pauvres joujous d'enfants, qui rapetisseront demain au jour, quand les marionnettes, à présent endormies, les rempliront de leurs trémoussements. — Entre l'interprétation de M. Hareux et celle de M. Enders, une nuance est perceptible ; la première paraît plus robuste ; la seconde, plus musicale et subtile, fait souvenir de Whistler.

Toujours en quête d'aspects fugaces, immédiatement, complètement et tranquillement fixés, M. Thaulow peint un nocturne fort particulier[1] : *Les Ombres portées (nuit en Normandie)*. Une chaumière isolée, spectrale sous la lune, avec sa toiture de tuiles et ses colombages noirs et blancs assoupis en la pénombre cendrée ; au-devant, des pommiers dont les rameaux entrecroisés et les brindilles projettent un réseau d'ombres ténues sur le sol et les murs. Une précision scripturaire, qui est justement ce qu'on n'attend pas dans un paysage de ténèbres, voilà ce qui arrête ici. Et cette notation est vraie. Au fond de ma mémoire, certaines impressions de nuit se ravivent pour la confirmer. Que d'observations à recueillir encore dans les choses coutumières ! Jetons-nous donc à corps perdu dans l'ample sein de la nature toute proche ; veillons même à l'heure où l'on dort, l'œil aux aguets, la main prête, le cœur en émoi...

Le souffle nocturne fraîchit, un frisson prélude au réveil, l'aube hésite. M. Chudant est déjà levé, et voici ce qu'il a vu : *L'Oignon à Cirey-les-Bellevaux (crépuscule du matin)*. Des maisonnettes closes, un petit pont de pierre, des écharpes de brume laiteuse qui s'étirent sur la rivière, un ciel pâle, une nudité des choses qui paraissent ne redevenir visibles que malgré elles... Encore une demi-heure, et les premiers passants matineux troubleront le silence : le charme sera rompu.

IV. LES SITES D'HISTOIRE : D'AGRIGENTE A VERSAILLES.

Ici, non plus, l'homme ne se montre point ; mais il a passé. Son empreinte demeure dans les pierres, qui semblent avoir vécu, tandis que les arbres mêmes qui verdoient en ces lieux revêtent une mélancolie de monuments. La beauté des ruines ne gît point en tel détail remarquable. Elle est éparse dans l'ensemble, et souvent nous sommes émus par les vestiges d'un bâtiment dont les formes neuves nous eussent répugné. Pourquoi ? Peut-être parce que visiblement

1. M. Fritz Thaulow vient de donner, dans une exposition à la galerie Georges Petit, où il était associé à MM. Besnard, Cazin, Monet et Sisley, une occasion plus abondante d'apprécier son œuvre.

il ne sert plus à rien, et qu'alors toute idée de subordination à des fins particulières est écartée : l'effort dont le témoin subsiste ici n'apparaît plus limité par l'appropriation ; il est perçu comme un pur jeu de forces, semblable à la création naturelle. Peut-être un autre charme est-il que la vétusté peu à peu abolit le détail, écorne les angles, effrite les arêtes, remplace la juxtaposition des parties par une cohésion dont l'édifice tire une simplicité, une unité non encore obtenue, de sorte qu'il devient *un être*. Des moellons superposés comme des dominos sont toujours petits, une masse sans jointures ne le semble jamais. — Ou encore l'action continuée du climat, soit ardent, soit imprégné d'humidité, assortit par degrés l'ouvrage humain à la nature avoisinante ; la nuance moisie d'une ruine écossaise s'adapte ainsi à celle de la mer grise et des bruyères, tandis que les colonnades de Palmyre se patinent des mêmes orangés, ombrés de mauve, que déploient les sables syriens. La ruine est incorporée dans le site, le temple devient un prolongement de la roche, et l'harmonie s'établit, à laquelle on prend plaisir. — Enfin, il se peut, tout simplement, que les objets portant la marque d'un grand changement d'état nous fassent songer à ce qu'ils furent, et qu'ainsi l'imagination, contenue en des limites précises lorsqu'elle s'applique à une réalité présente et entière, se donne essor sur ce passé dont elle ne touche plus qu'un ossement.

Pour ces causes, qu'on en choisisse une comme seule vraie ou qu'on les combine toutes ensemble, notre âge se plaît aux lieux morts. C'est que ni le sens de l'histoire, ni celui des harmonies, ni celui du rêve ne lui manquent. Aussi l'œuvre érudite et voluptueuse de M. René Ménard est-elle tout à fait d'aujourd'hui. Il est un contemporain d'Anatole France, de Gabriel d'Annunzio, de M. André Chevrillon, de M. Albert Samain ; il doit savoir par cœur le sonnet liminaire des *Trophées*. Analysez, si vous le pouvez, le charme de son opulent tableau d'Agrigente ; que trouverez-vous au fond?...

Le solennel théâtre des montagnes siciliennes ; les assises de roc nu vibrantes de soleil et de cigales, étagées en gradins, architecture crevassée et croulante des Titans qui grondent dans les caves de l'île ; à droite, quelques touffes d'ajoncs, un escarpement ; à gauche, sur une marche de l'escalier immense, le temple aux colonnades doriques, trésor de la contrée, d'une finesse de bijou si on le compare aux blocs de son soubassement, mais auguste au regard des mortels chétifs errants sous ses péristyles ; exactement de la même nuance d'aurore et de pourpre que la montagne entière, dont

il semble une cristallisation rythmée ; puis, enveloppant tout, le désert immobile. Et, dans le ciel, le grand déploiement de la lumière au déclin ; d'un côté des rayons en pluie, qui font souvenir de Danaé ; de l'autre, en plein azur limpide, un cumulus blanc ambré, tournoyant, saturé de soleil, qu'on dirait le ventre neigeux d'un cygne du Caystre planant au couchant. Sur cette *Terre antique,* les mythes sont encore vrais ; chaque soir, dans les remous des nuées transpercées de rayons, se renouvellent les exploits du dieu céleste. C'est une grande finesse de M. Ménard de nous avoir rendu réelle, en cet endroit-là même, toute cette mythologie des météores, dont furent émus les constructeurs très anciens du temple, sans avoir ajouté pour cela nul symbole, nulle fiction, à son paysage radieux.

Une noblesse pareille est empreinte dans les deux paysages à figures : *Harmonie du soir* et *Nu sur la mer*, du même artiste. Tous deux ont l'air peints sur plaques de métal, le premier d'or, le second d'argent bruni. Là, des pins sveltes hérissent leurs aigrettes brunes sur le couchant baigné d'or ; dans la mer dentelée de promontoires et de golfes s'étale un or liquide ; cela se passe en Grèce, mieux encore sur cette côte provençale de Cassis ou de Bandol, qui nous rend la Grèce d'autrefois mieux que ne fait la Grèce même, à présent dénudée ; dans un repli de ce bocage marin, deux femmes, vêtues de blanc laineux s'entretiennent, gardant l'attitude des figurines d'argile ; l'une pince la cithare ; elles sont drapées du *khitonion ;* une bourse de toile fine enferme et relève leurs cheveux ; le profil de leur visage même est ancien ; nous l'avons vu déjà, au Louvre, sur la stèle fameuse de Pharsale. Autre vision : une mer nuancée d'opale et de perle se déroule jusqu'au fond de l'horizon ; chaque lame est ourlée d'écume ; sur le devant, une femme nue, debout comme une Aphrodite anadyomène, rattache sa chevelure sur le haut de sa tête ; entre ses deux bras arrondis en anses d'amphore, le ciel s'aperçoit, d'un azur charmant ; femme, mer et ciel échangent leurs reflets, comme se mirant l'un dans l'autre ; le peintre y a fondu les fraîcheurs de la nacre et de la rosée.

Vous le voyez, M. René Ménard est intimement païen. Je ne lui en sais point mauvais gré, pour ma part ; il suffit qu'il le soit intimement pour qu'il me touche. Ses visions sont intenses ; il fait souvenir de Turner, non du dernier Turner, mais de l'avant-dernier, de celui qui était encore sous l'influence du Lorrain et dont il existe, à la National Gallery, quelques évocations magiques de l'antiquité, où vibrent les flèches d'Apollon. J'ajoute que M. Ménard est un excellent

décorateur; sitôt entrés dans la salle où il expose, tous nos regards convergent vers ses toiles, et s'y fixent.

Revenons maintenant à une antiquité plus voisine, morte d'hier, à ce noble Versailles, dont le palais semble un Temple à l'Automne. C'est un signe du temps, que beaucoup de nos peintres s'en éprennent. M. Zuber a représenté une longue perspective de parc aux feuillages rouillés, fuyant vers l'horizon dans une lumière d'octobre, sous des nuages d'ouate effilochée; les vases de marbre sur les socles, les balustres, les *Trois marches de marbre rose*, célébrées par Musset, avertissent que l'on est à Versailles; autre toile du même artiste : *Le Bosquet du Point-du-Jour*, — mais vu à la chute du jour, la gaîté du premier nom s'étant, depuis deux siècles, voilée de mélancolie; — ombre portée des charmilles et des ifs ; statues pâles; à gauche, la lumière du soleil qui meurt incendiant le zénith, un rayon furtif tombant sur le bassin... Pourquoi M. Zuber a-t-il semé ces grands promenoirs de quelques personnages anecdotiques en costume Louis XIV? La vacuité est ce qui sied à Versailles : c'est maintenant et par leur air d'*autrefois* que les lieux d'histoire intéressent.

M. Sainte-Fare Garnot, que je ne connaissais pas, me paraît l'avoir senti distinctement. La belle solitude crépusculaire, parmi les parterres déserts, les boulingrins et les vasques désolées, le ciel vert pâle, l'opacité des ombres mirées dans les eaux tranquilles! Au premier plan, des roses blanches, c'est tout; et, avec cela, qu'ai-je besoin des seigneurs en perruque, me remettant sous les yeux cette époque de Louis XIV, qui n'est belle que dans le recul du temps?

M. Lobre est le peintre attitré de la grande résidence délaissée. Comme il la connaît et comme il l'aime! Non seulement les parcs, mais la qualité rare des miroirs dont le tain légèrement piqué de moisissure donne de l'éloignement aux visages qui s'y reflètent! Ces appartements, où toute vivacité s'apaise, sont ceux de la Belle au Bois dormant.

M. Gaston La Touche, assez virtuose, les remplit, ces grands appartements, d'une lumière poudroyante qui en évapore la tristesse. Puis, dans le bassin de Neptune, il fait s'ébattre des cygnes et des femmes nues, éclaboussés de rayons. Avec lui, le soleil triomphe encore à Versailles.

PAUL DESJARDINS

(La suite prochainement.)



AMICO DI SANDRO

(PREMIER ARTICLE)



L existe un groupe de peintures florentines, datant de la septième décade du xve siècle et de la suivante, qui passent aujourd'hui sous les noms de Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo et Filippino Lippi. Elles présentent, quoique diversement étiquetées, des liens de parenté fort étroits. Nous allons examiner ces œuvres, pour voir si nous ne pourrions pas y retrouver la main d'un seul et même peintre. Nous verrons aussi, le cas échéant, ce qu'elles peuvent révéler touchant la personnalité de cet artiste.

La première, en procédant par ordre de date, est à Naples; c'est une *Madone* avec deux anges portant l'Enfant. La composition et l'idée semblent avoir été inspirées par la belle *Madone aux Anges* (Uffizi), du peintre auquel ce panneau de Naples était tout récemment encore attribué : Fra Filippo lui-même. Mais, ici, la séduisante gaieté de Filippo est remplacée par une expression d'accablante mélancolie, d'amertume douloureuse, qui exagère le ton sur lequel s'exprimait parfois Botticelli. C'est à ce dernier qu'on attribue maintenant la *Madone* de Naples, et non sans apparence de raison. Les types et le paysage rappellent tels ouvrages de la jeunesse de Sandro,

comme la *Madone* du prince Chigi et le *Saint Sébastien* de Berlin. Le dessin de la pupille de l'œil, les contours de l'oreille, nous rappellent la *Fortezza* de Botticelli, antérieure même à ces deux œuvres, et les draperies de l'ange ressemblent beaucoup à celles des deux petites peintures de l'histoire de Judith. On s'est trompé, cependant, en mettant le panneau de Naples sous le nom de Sandro, car il est inférieur en qualité même à ses essais les plus rapides et, regardé de près, décèle l'imitateur plutôt que l'inventeur d'un style. La ligne est inégale, dure sans nécessité ou insuffisamment ferme. L'auteur éprouvait une difficulté particulière dans le dessin du nez : il n'a pas réussi à en figurer un seul, dans ce tableau, qui n'attire l'attention par quelque défaut. Les cheveux sont arrangés comme en perruque et complètement dépourvus de la plasticité que Botticelli manquait rarement de leur donner. Le bord extérieur des draperies est gauchement tracé et tout à fait indigne de n'importe quel grand maître : qu'on regarde, par exemple, le voile qui couvre la tête de la Vierge[1]. Le modelé des chairs est timide, le dessin des personnages pitoyable; c'est à peine si le corps est indiqué sous le vêtement[2]. Et puis, la couleur est très différente de celle de Sandro : les chairs sont d'un brun rougeâtre, les chevelures d'une sorte de châtain roux, le paysage bronzé et les draperies soit d'un mauve très pâle, soit d'un rouge aussi brillant que celui de Ghirlandajo. Bref, ce panneau révèle l'existence d'un peintre qui, vers 1475, imitait de près Botticelli, d'un artiste non pas à dédaigner, mais subalterne, et doué d'un talent fort inégal.

Jusqu'ici son individualité propre ne se manifeste guère à nos yeux que par son coloris. Nous reverrons souvent ses bruns rougeâtres et ses mauves pâles; pour tout le reste, il vulgarise le dessin et exagère le sentiment de Sandro[3].

1. Nous retrouvons ce détail dans les *Cinq Vertus*, ouvrage de la même main, mais d'une date plus avancée, attribué aussi à Botticelli (Galerie Corsini, n° 340. Phot. Alinari).

2. Toute personne compétente qui se donnera la peine de comparer cette peinture avec une *Madone* à peu près contemporaine de Botticelli (je pense à celle qui appartient au prince Chigi), s'apercevra bientôt de la différence entre ces détails.

3. L'architecture elle-même fournit une preuve amusante que nous sommes ici en présence d'un imitateur. On remarquera non seulement la singularité de la perspective, mais l'espèce de cloison qui se détache de l'encoignure, sans aboutir à rien. Il est vrai que l'auréole, conçue comme opaque, cacherait en partie la structure; mais celle-ci devrait réapparaître au-dessus, ou bien, si l'on doit

La *Madone avec saint Jean Baptiste adolescent et deux anges*, de la galerie de Santa Maria Nuova (nº 23, phot. Alinari), où elle est



MADONE, AVEC DEUX ANGES PORTANT L'ENFANT

(Musée national de Naples.)

attribuée à Fra Filippo, et que des critiques modernes ont restituée

supposer qu'elle s'arrête derrière, la continuation de ce qu'elle soutient devrait apparaître à droite. Le peintre a oublié de faire l'un ou l'autre, victime de cette insouciance avec laquelle il imitait un motif qu'il avait pris, sans le comprendre, dans l'un des premiers ouvrages de Botticelli, comme la *Madone* du prince Chigi.

à Botticelli, ne doit pas nous arrêter, car, bien qu'on y retrouve avec évidence la main qui peignit le tableau de Naples, et qu'elle soit, d'ailleurs, de la même époque, elle a été tellement restaurée qu'on distingue très peu l'ancienne peinture. Ce peu, néanmoins, incline vers une tonalité unie et plus blonde, pareille à celle que nous verrons tout à l'heure dans les *Trois Archanges* de Turin. En attendant, nous pouvons nous occuper de la plus intéressante et de la mieux conservée des premières *Madones* de notre anonyme, celle qui, attribuée à Ghirlandajo, appartient à Mme Austen (Capel Manor, Horsmonden, Kent). La Vierge nous apparaît encore ici sous le poids de réflexions douloureuses ; elle est assise de côté, sur un mur à hauteur d'appui, contre un porche voûté qui laisse voir une vallée arrosée par une rivière. Elle est embrassée par l'Enfant, debout sur ses genoux, tandis qu'un ange la regarde avec un mélange de surprise et d'émotion. La Vierge et l'Enfant diffèrent peu des mêmes figures dans la peinture de Naples, et cependant ils dénotent un progrès notable, même au point de vue du type. La Madone a les mêmes paupières lourdes, le dessin du bras de l'Enfant est tout aussi défectueux que dans les panneaux de Naples et de Santa Maria Nuova ; mais le modelé et la ligne des contours commencent à s'estomper davantage. A noter aussi la chute de l'épaule de la Madone ; les plis sont plus simples, indiquant que le peintre, d'accord avec Botticelli, son modèle, commençait à se détourner de Pollaiuolo et de Verrocchio, pour revenir aux traditions de Fra Filippo. La teinte dorée des chairs, l'or bruni des chevelures, le mauve de la tunique de l'Enfant, produisent un effet de tons d'une légèreté dont on ne trouve pas l'équivalent dans l'œuvre de Botticelli ; cela semblerait indiquer chez l'auteur l'influence de l'enseignement ou de l'exemple de Filippo, alors que ce dernier peignait une œuvre comme sa *Danse de Salomé* de Prato. Disons, en passant, qu'il existe encore un curieux point de ressemblance entre notre peintre et Filippo Lippi. Tout le monde aura remarqué l'absurde perspective du vase dans l'*Annonciation* de Filippo, maintenant à la National Gallery. Le vase du tableau de Mme Austen n'est certainement pas aussi mal dessiné, mais pourtant il est clair qu'il procède de ce modèle.

Imitateur sans caractère de Botticelli à l'origine, notre anonyme devient une personnalité artistique bien distincte dans la peinture que nous voyons ensuite. Il y rappelle encore Sandro, mais guère plus que Pollaiuolo ou Verrocchio. Il montre un tempérament plus gai et plus d'abandon que Sandro. Il ne prend pas son art au sérieux

avec autant de sévérité; c'est une sorte d'improvisateur, qui est à Botticelli ce que Rosso, deux ou trois générations plus tard, sera à Andrea del Sarto. La peinture qui nous révèle tout cela, les *Trois*



LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC UN ANGE

(Collection de Mme Austen.)

Archanges[1] (Turin), est attribuée à Botticelli; sans avoir été empruntée à la fameuse peinture de l'école de Verrocchio (Académie de

1. On peut voir une esquisse de ce tableau dans la collection His de la Salle, au Louvre. Ce n'est pas la seule qui reste de notre anonyme; j'en parlerai ailleurs en détail, ainsi que des autres.

Florence), qui, après avoir passé pendant des siècles pour l'œuvre de Botticelli, est aujourd'hui à peu près acceptée comme de Botticini, cette composition peut en être inspirée. Cependant, le panneau de Turin n'a rien de la préciosité maladroite de cet ouvrage : les corps sont minces et gracieux, les visages plus expressifs; la sollicitude de l'archange ne pouvait vraiment être mieux rendue. La tête de Tobie est exquise; le coloris, où le mauve et l'or prédominent, est empreint de fraîcheur et de gaieté. Le mouvement du groupe est plein d'élan.



LES TROIS ARCHANGES

(Musée de Turin.)

Les points de contact avec les premiers ouvrages de notre anonyme ne sont pas rares. La plus grande similitude se remarque dans les têtes, avec leurs mâchoires carrées, leurs mentons pointus, leurs nez défectueux, leurs bouches assez mal dessinées et surtout leurs chevelures frisées comme des perruques. Les draperies témoignent également de l'identité de facture : comparez, par exemple, les plis du manteau de saint Michel avec les mêmes plis dans le tableau appartenant à Mme Austen. L'analogie n'existe pas uniquement dans le ton : le paysage, aussi, est tout semblable[1].

1. Ce que dit Cavalcaselle à propos de cette peinture est trop caractéristique pour n'être pas cité : « Elle rappelle la manière des élèves de Botticelli,

D'après cette peinture de Turin, il appert que l'artiste courait, alors, pour ainsi dire, en avant de Botticelli : exécutée, selon toute probabilité, avant 1480, elle offre certaines touches qui n'apparaissent chez Sandro qu'à la fin de sa carrière. Ainsi, les jambes drapées de Gabriel et de Raphaël sont plus semblables à celles des anges dansant de la *Nativité* de Sandro, datée de 1500 (National Gallery), qu'à celles de toutes les figures peintes à une date antérieure. Le manteau traînant de Tobie indiquerait de même une date plus



LE VOYAGE DU FILS DE TOBIE

Dessin (Musée du Louvre).

avancée. Nous sommes donc amenés à penser que notre anonyme était une sorte de Sandro plus faible, décrivant, autour d'un idéal artistique analogue, un orbite plus restreint, et, par conséquent, qu'il était arrivé plus rapidement au terme de sa course. Il semble avoir été un être à développement rapide, destiné à une brève existence — ceci est souvent cause de cela — et comme averti qu'il ne disposait que d'un champ limité pour la réalisation de son idéal.

La même impression de maturité hâtive, mais avec un curieux

peut-être celle de Filippino Lippi, ou de tel autre disciple du même artiste. » (*Storia della Pittura*, t. VI, p. 282.)

rappel des impressions premières, se dégage de l'observation d'une lunette représentant *Le Couronnement de la Vierge*. Dans cette peinture, Dieu le Père rappelle la manière de Fra Filippo, non seulement par le type, mais par les draperies. D'autre part, la Madone évoque le *Couronnement* de Botticelli, et les anges qui soutiennent le rideau de chaque côté font souvenir de la *Madone avec sainte Catherine et d'autres saintes*, à l'Académie de Florence, ainsi que de la *Nativité* de l'Ambrosiana, toutes deux probablement d'une date plus avancée que la lunette de lord Lothian.

Il est aussi à remarquer qu'il existe dans cette œuvre de nombreuses traces d'imitation de l'un des premiers ouvrages de Sandro, l'*Adoration* de la National Gallery (nº 1033), — par exemple, l'ampleur des plis. La tête et le buste des anges sont presque des copies d'un personnage du même *tondo* : le jeune homme en pied, à gauche, qui tient le grand cheval par la bride. Cette peinture est attribuée à Fra Filippo, mais elle est tellement semblable de couleur, de style (dans la mesure où elle en a) et de qualité aux *Archanges* de Turin, que d'autres critiques l'ont déjà attribuée à la même main. C'est pourtant un ouvrage d'une période plus avancée, et qui se rapproche davantage de la manière de Botticelli[1].

Un semblable mélange d'éléments qui, chez Botticelli, pourraient appartenir également au début et à la fin de sa carrière, s'offre à nous dans deux *cassoni*, panneaux qui furent peints par notre anonyme à peu près vers le même temps (1480). L'un est au Palais Pitti et représente *La Mort de Lucrèce;* l'autre, au musée du Louvre, est *L'Histoire de Virginie*[2]. Dans tous les deux, l'action est presque aussi véhémente et le mouvement aussi rapide que dans les deux panneaux plus larges où Botticelli devait traiter les mêmes sujets un certain nombre d'années après. Cependant, examinées de près, les peintures de notre anonyme révèlent des affinités bien caractérisées avec les *Adorations* de Sandro, qui sont toutes plus ou moins des œuvres de sa première période. Les groupes à droite et à gauche du décemvir dans l'un de ces panneaux, celui dont fait partie Lucrèce dans l'autre, offrent d'étroites analogies avec le groupe des dignes bourgeois dans les deux *Adorations* de Sandro, à

1. Ulmann, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XVII, p. 490. — Cavalcaselle dit, au sujet de ce tableau, que « l'infériorité de l'exécution et le manque de vigueur du coloris donnent à croire qu'il fut exécuté, pour le maître, par l'un de ses aides, peut-être Fra Diamante. » (*Storia*, t. V, p. 241.)

2. Photographie Braun, 1684.

la National Gallery (nos 592 et 1.033, ce dernier attribué à Filippino). Les plis des draperies, dans les *cassoni*, sont filippesques, comme dans ces *Adorations*. Naturellement, les mêmes plis ressemblent encore davantage à ceux du *Couronnement* de lord Lothian, ou à ceux des *Trois Archanges*. Les *Histoires de Lucrèce et de Virginie* sont attribuées l'une et l'autre à Filippino. Cavalcaselle, dont la puissance d'observation dépassait souvent l'aptitude à conclure, remarque que ces peintures « rappellent la manière de Fra Filippo et pourraient être de Filippino » (*Storia*, t. VII, p. 98). Mais, en vérité, elles rap-



L'ADORATION DES MAGES, ATTRIBUÉE A FILIPPINO LIPPI

(National Gallery, Londres.)

pellent beaucoup trop Filippo pour être de Filippino. Elles sont d'un peintre sur lequel Filippo doit avoir fait une impression bien plus durable que sur son propre fils, — car, pour cela, le temps lui a manqué.

Avant d'aller plus loin, je signalerai le rapport évident qui existe entre ces deux peintures et les premières œuvres de notre anonyme. Les *Archanges* et le *Couronnement* sont celles qui en approchent le plus. On pourrait retrouver, dans les deux *cassoni*, toute une série de « Tobie ». Les plis du manteau de saint Michel se rapprochent autant que possible de ceux du manteau du décemvir. Vous reconnaîtrez plusieurs fois le pas allongé des deux autres anges, avec leurs jambes nettement indiquées sous les draperies,

dans l'*Histoire de Virginie*. La couleur est ce ton brun doré pour lequel notre anonyme a montré une constante préférence. Nous avons déjà aussi rencontré cette architecture compliquée, bien que simplement dessinée, dans la *Madone* de Mme Austen, par exemple. De sorte que, bien que ces panneaux aient avec les peintures que nous avons déjà discutées plus de points de ressemblance qu'il n'en faut pour établir qu'elles sont de la même main, ils révèlent pourtant certaines particularités que nous retrouverons fréquemment dans les œuvres postérieures. Ces *cassoni* sont moins achevés que les peintures de la première période et ont presque l'air d'avoir été frottés, comme tant d'autres ouvrages de la dernière manière de notre peintre. Le paysage, qui est d'ailleurs le même que celui de la *Madone* de Mme Austen, est non seulement un peu effacé, mais comme taché. Nous remarquons ensuite une préférence, on dirait presque une passion, pour les fonds d'architecture compliquée et une curieuse prédilection pour les ouvertures, non seulement en forme de fenêtres et de portes mais d'intervalle entre des piliers, que notre anonyme aimait à peindre dans une perspective très rapide, éclairée, si possible, par des infiltrations de lumière. Mais la plus singulière et la plus caractéristique de toutes les particularités que nous observons ici, ce sont les têtes en hauteur, rectangulaires, et les visages aux arcades sourcilières proéminentes, aux yeux enfoncés, au nez pointu, avec une expression de grande vivacité. Nous rencontrerons un ou plusieurs de ces traits dans chacun des tableaux que nous allons maintenant examiner.

L'*Adoration* de la National Gallery (n° 1124), qui était désignée à Hamilton Palace comme l'œuvre de Botticelli, attribution plus vraisemblable encore que celle qu'on en fait maintenant à Filippino, est presque contemporaine des deux dernières. C'est une œuvre délicate, charmante et pleine de fraîcheur. Le scène est placée au premier plan d'un paysage rocheux, d'un dessin vague et indécis et d'une couleur atténuée. Il est animé par des personnages qui semblent passer et des ermites en contemplation. Un abri à demi ruiné y est dessiné avec tout le goût de notre auteur pour la perspective linéaire. A l'exception d'un vieillard, exactement semblable à Dieu le Père dans le *Couronnement* de lord Lothian, et d'un jeune roi, agenouillé à gauche, qui ressemble aux anges du même tableau, toutes les figures appartiennent au type particulier que j'ai déjà décrit. Les chevaux sont absolument les mêmes que dans l'*Histoire de Virginie*. La figure de la Madone est cependant la première que

nous ayons rencontrée dans ce groupe de peintures, qui évoque distinctement Filippino. Nous reviendrons sur cela un peu plus tard : notons seulement que les petits plis entortillés et parasites



ASSUÉRUS RECONDUISANT ESTHER

Partie droite d'un *cassone*. (Musée Condé.)

commencent à se multiplier sur les draperies comme dans les vêtements des rois agenouillés.

Un progrès encore plus marqué, un ton doré d'une plus grande richesse, des plis plus petits et plus contournés, un dessin plus effacé, se remarquent dans une série de panneaux relatifs à l'histoire d'Esther, qui décoraient jadis les quatre faces d'un *cassone*. Il y a quelques années, ils étaient encore réunis à la casa Torrigiani, à Florence. Des copies, où les souillures même des originaux ont été reproduites, en occupent à présent les places, ainsi que celles de

tous les autres chefs-d'œuvre qui ornaient jadis ce palais. Les originaux, œuvre de notre anonyme, ont été dispersés aux quatre vents. Le plus beau de ces panneaux, représentant la première audience d'Esther par Assuérus, est maintenant au musée Condé, à Chantilly; celui de la seconde audience appartient à M. Léopold Goldschmidt, de Paris. Les deux autres, où nous voyons, d'une part, le triomphe de Mardochée conduit par Aman, et, de l'autre, Esther se promenant dans les jardins, ont trouvé un asile dans la collection Liechtenstein, à Vienne. Comme je l'ai déjà dit, la peinture de tous ces panneaux n'est guère qu'une ébauche. C'est fait à la diable, si vous voulez, mais jamais histoire ne fut dite avec un plus grand charme et des grâces plus exquises. Notre anonyme improvisait, sans doute, mais avec l'aide de Calliope et d'Aglaé.

Tous ces panneaux sont attribués à Filippino, et Cavalcaselle les considère comme des œuvres des premiers temps de cet artiste. Il est très vrai que, s'ils étaient de Filippino, il faudrait les regarder comme des productions de sa première jeunesse; mais ils ne sont pas de lui, car jamais Filippino, dans ses ouvrages incontestés, n'a laissé paraître ce magique talent pour raconter une histoire. Jamais il ne posséda cette insouciance et cette liberté de touche, jamais il ne fut aussi brillant et aussi fougueux. Au contraire, il est toujours plus laborieux, plus appliqué, et c'est à de plus sérieux, sinon à de plus heureux résultats, qu'il est parvenu en se donnant beaucoup de mal. Même dans les formes, dans les maniérismes, dans les types, là où le peintre doit se révéler tout entier, il n'y a que deux caractères pouvant rappeler Filippino, du moins aux yeux du critique qui a appris à distinguer clairement un peintre d'un autre. Ces deux détails sont les rubans qui flottent au baldaquin des trônes, dans les deux longs panneaux, et, dans celui qui appartient à M. Goldschmidt, la tête de l'homme qui entre par l'arcade de gauche. Quant aux points de contact avec notre anonyme, ils sont trop nombreux pour être énumérés ici. Notons, cependant, quelques-uns des plus décisifs.

J'ai déjà parlé de la richesse du ton doré, de l'exécution légère des plis des draperies dans ces panneaux, comme témoignant d'un progrès réel depuis l'*Adoration* et les *Histoires de Virginie et de Lucrèce:* mais l'identité de la facture est indiscutable. Nous avons rencontré les mêmes types dans toutes ces œuvres et nous avons en outre remarqué, dans les panneaux d'*Esther*, un retour à certaines figures que nous savons avoir déjà servi à notre auteur, ou qui peu-

vent nous amener à conclure qu'elles lui avaient servi dans les premiers temps de sa carrière. Il n'y a là rien qui doive nous surprendre, car c'est une loi de l'esprit que nous avons tous une tendance à revenir aux habitudes prises dès nos plus jeunes années. Dans le panneau de Chantilly, Esther, conduite hors de la salle d'audience, sans être une copie directe de Filippo, est la figure la plus filippesque que nous ayons encore rencontrée chez notre anonyme. Les deux femmes de sa suite ont des visages plutôt carrés, aux joues larges, qui rappellent les têtes de Verrocchio, type qu'on ne trouve guère, disons-le en passant, dans les ouvrages authentiques de Filippino. Le panneau d'*Aman et Mardochée* se rapproche encore beaucoup de Fra Filippo, plus encore même que les peintures de Turin et de lord Lothian. Les draperies révèlent partout un peintre qui apprit de Fra Filippo à les dessiner, puis les modifia sous l'influence de Botticelli et sous l'impulsion de son propre tempérament d'improvisateur. Nulle part ailleurs l'architecture n'est détaillée avec plus d'amour par notre anonyme ; il ne perd aucune occasion de présenter ces ouvertures obliques par où pénètre la lumière. Bref, il ne saurait subsister aucun doute sérieux sur le fait que ces panneaux de l'*Histoire d'Esther* sont bien de l'auteur de toutes les autres peintures que nous avons discutées jusqu'ici.

BERNHARD BERENSON

(La suite prochainement.)





MAITRES OUBLIÉS

FÉLIX TRUTAT

(1824-1848)



PRÈS avoir vanté, en de précédents articles sur le *Salon de 1846*, les brillants débuts, aux expositions annuelles, d'artistes tels que Félix Haffner et Oscar Varcollier, — ce dernier, mort à 26 ans, quelques semaines avant l'ouverture du Salon, — Théophile Gautier signalait de la sorte les premiers essais d'un autre jeune peintre :

« Il y a dans cette exposition une diffusion de talent qui rend très malaisée la tâche du critique... Chaque visite au Salon amène une trouvaille qui vous fait regretter d'avoir terminé votre article et vous fait ouvrir une parenthèse.

» Ce matin, par exemple, tout au bout de la grande galerie, à un angle de mur où personne peut-être n'a regardé depuis qu'on fait des expositions, nous avons découvert une toile d'un jeune homme inconnu, M. Félix Trutat, qui mériterait une des meilleures places du Salon. C'est une tête à cheveux blonds, désordonnés, peu belle, mais intelligente, vivace, pleine de volonté et modelée dans une pâte souple et grasse, avec une largeur et une fermeté qui sentent déjà le

maître. Le *Portrait de l'auteur*[1], dit le livret, car personne n'a sans doute voulu poser pour lui. Ensuite, comme il aura pensé que ce serait un médiocre régal de montrer sa simple figure, il a dessiné derrière lui et dans le coin de la toile un profil de femme âgée, d'une expression triste et douce, sa mère probablement[2], afin de se faire pardonner l'outrecuidance d'exposer une mine qui n'est pas celle d'un joli garçon et une crinière qui n'a pas eu de fréquentes rencontres avec les fers à friser. Cet humble cadre, devant lequel nul ne s'arrête, a une puissance de relief, une énergie vitale extraordinaires, et bien des gens du monde paient 10.000 francs des portraits qui ne valent pas cette vieille tête mélancolique ainsi placée par un touchant caprice filial [3] ».

En regard de ces éloges, j'ai vainement recherché l'appréciation des grands pontifes de la critique d'alors, les Gustave Planche, les Thoré, les Delécluze, les Charles Blanc. Soit inadvertance, soit peut-être dépit d'avoir été devancés par Théophile Gautier, aucun d'entre eux n'a consacré la moindre ligne à Trutat au cours de leurs dissertations passionnées et quelque peu contradictoires sur les peintres et sculpteurs à la mode. Baudelaire, lui, se chargea de mettre méchamment en circulation un reproche maintes fois adressé, depuis, par la jalousie ou la rancune, au maître écrivain et au critique souvent si clairvoyant qu'a été Théophile Gautier : « Je ne sais pourquoi M. Théophile Gautier a endossé, cette année, le carrick et la pèlerine de l'homme bienfaisant ; car il a loué tout le monde, et il n'est si malheureux barbouilleur dont il n'ait catalogué les tableaux[4]. »

N'en déplaise aux mânes de Baudelaire, parmi ces « malheureux barbouilleurs » il y avait, à côté de Trutat, — pour ne citer que celui-là — de jeunes essors pleins d'avenir, autrement intéressants que les vieilles renommées académiques, et il faut savoir gré aux yeux perspicaces qui allèrent d'instinct les découvrir au milieu des médiocrités surfaites en honneur il y a cinquante ans, aussi bien qu'aux plumes généreuses empressées à prendre la défense des talents inconnus et à les réconforter contre l'indifférence du public.

Dès le commencement du Salon, Théophile Gautier avait tenu à

1. Ce tableau appartient aujourd'hui à M. Guillot, de Dijon. Nous en donnons ci-contre une reproduction.

2. C'est bien, en effet, la mère de Trutat.

3. *La Presse*, 4 avril 1846.

4. Baudelaire, *Salon de 1846*, p. 73.

souhaiter une glorieuse bienvenue à Félix Trutat. Quitte à encourir de même les sarcasmes de Baudelaire, d'autres critiques, à défaut de ceux dont j'ai constaté le silence dédaigneux ou aveugle, surent également rendre justice au jeune artiste.

« Un autre début intéressant et qui a aussi ses promesses — écrivait Prosper Haussart — est celui de M. Félix Trutat : portrait blond, frappé vivement de lumière, face ronde et d'une âpre franchise, près de laquelle contraste, dans la demi-teinte, un simple profil de femme d'une expression grave, la tête nue et grise. Cette première toile de M. Félix Trutat est déjà touchée et éclairée en peintre[1] ».

Champfleury fit une élogieuse mention de cette « étude très belle, signée par un nom nouveau ». « M. Trutat, — ajoutait-il, — promet de bons portraits[2]. »

Henri Mürger applaudit au « beau début de M. Trutat. Excellente peinture, sans recherche des procédés de celui-ci ou de celui-là, peinture naïve d'un jeune homme dont le crayon ne tremble point et dont la palette n'est point timide. Ce portrait de M. Trutat est un des meilleurs du Salon[3] ».

De Tassaert passant à Trutat, Francis Wey déclare que le second « peint plus largement encore ; son portrait... est exécuté comme faisait Géricault. On retrouve là l'audace magistrale et la fermeté de la grande école française. Le profil de femme, placé tout auprès dans la demi-teinte, et effleuré par la lumière, est rendu avec une souplesse, une vivacité merveilleuse[4] ».

La manifestation de ces chaudes sympathies en faveur de Trutat contraignit enfin l'administration du Salon à traiter l'envoi de l'artiste avec un peu moins de désinvolture. Louis de Ronchaud nous l'apprend en ces termes : « On a donné une place meilleure à un petit tableau signé d'un nom inconnu, Félix Trutat, et relégué d'abord au bout de la galerie, dans un coin obscur où il avait attiré cependant l'attention des connaisseurs en bonne peinture. C'est le portrait du peintre par lui-même, accompagné du profil de sa mère, tête vénérable, au-devant de laquelle se détache avec vigueur et lumière une tête d'artiste plus intelligente que belle, un peu rousse, un peu hérissée, mais vivement touchée et accusée avec un talent remarquable[5]. »

1. *Salon de 1846*, dans *Le National*, 19 mai 1846.
2. *Salon de 1846*, dans *Le Corsaire-Satan*, 29 avril 1846.
3. *Salon de 1846*, dans *Le Moniteur de la Mode*, 10 mai 1846.
4. *Salon de 1846*, dans *Le Courrier Français*, 8 mai 1846.
5. *Salon de 1846*, dans *La Quotidienne*, 19 mai 1846.

Je pourrais citer encore les jugements tout aussi louangeurs d'autres salonniers de 1846, A. de La Fizelière[1], Alfred de Menciaux[2], Ch. Brunier[3], les critiques anonymes de l'*Illustration*[4] et du *Diogène au Salon*[5], etc. ; mais il est superflu de pousser plus loin la démonstration que je voulais faire du légitime succès obtenu par Trutat à l'exposition de 1846.

A tous ces témoignages flatteurs, je tiens cependant à en



PORTRAIT DE FÉLIX TRUTAT AVEC SA MÈRE, PAR LUI-MÊME

(Appartenant à M. Guillot, de Dijon.)

adjoindre un particulièrement précieux. Le regretté Paul Mantz, qui, lui aussi, en était alors à ses premières armes, professa à l'égard du jeune peintre la même admiration que Théophile Gautier. Il m'exprima à plusieurs reprises, quand, dans nos entretiens, je prononçais le nom de Trutat, le regret de ne pas avoir pu dire jadis tout le bien

1. *Le Commerce*, 8 avril 1846.
2. *Le Siècle*, 3 juin 1846.
3. *La Démocratie pacifique*, 21 mai 1846.
4. Tome VII (1846), p. 222.
5. Brochure in-8°, p. 90.

qu'il pensait du nouveau venu. Il était attaché depuis l'année précédente à la rédaction de *L'Artiste;* mais la fantaisie d'Arsène Houssaye, qui dirigeait à l'époque cette revue, se plaisait à répartir entre ses divers collaborateurs la tâche de rendre compte du Salon. A un autre que Paul Mantz échut le soin de parler — sans discernement, d'ailleurs — des portraits figurant à l'exposition de 1846. C'était la seconde et dernière fois que Trutat se présentait au public parisien. La presse de la capitale ne devait plus avoir l'occasion de s'occuper de lui.

A la veille de l'Exposition universelle de 1900, où un choix de ses peintures sera, pour beaucoup, une éclatante révélation, ne convenait-il pas de remettre en lumière ce nom injustement oublié et si digne cependant d'être inscrit au livre d'or ouvert à la *Gazette des Beaux-Arts ?*

Injustement oublié, ai-je dit. Je dois cependant reconnaître qu'il ne pouvait guère en être autrement. Félix Trutat mourut avant d'avoir atteint sa vingt-cinquième année et ne parut au Salon qu'en 1845 et 1846, avec un unique envoi chaque fois. Les quarante et quelques tableaux et études qui subsistent de lui sont, à de rares exceptions près, disséminés en province, à Dijon principalement, son lieu de naissance, chez des héritiers ou des amis de sa famille, comme MM. Guillot, Laguesse, V. Prost[1], etc., ou chez des amateurs comme MM. Albert et Gaston Joliet[2], dont le goût sûr, toujours à l'affût d'acquisitions de choix, n'a laissé passer aucune occasion d'enrichir leur galerie d'œuvres maîtresses de notre artiste.

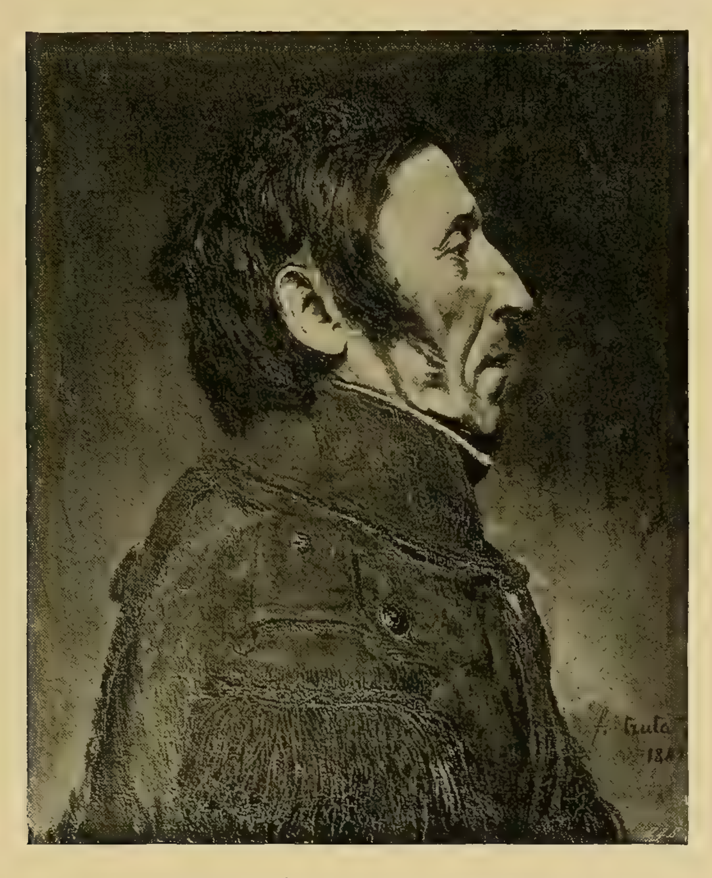
La libéralité de MM. Guillot et Gaston Joliet et l'initiative prise, il y a quelques années, par un autre Dijonnais de remettre haute-

1. M. Guillot possède le portrait du peintre et de sa mère, du Salon de 1846, le portrait de Trutat père en garde national (1847), celui de Mme Tétot (vers 1844), un petit portrait du peintre à l'âge de dix-huit à vingt ans, et diverses études et copies. M. le Dr Laguesse : les portraits de Mme Laguesse (1841), de Mme Carré (1841) et de M. Carré (1844). Mme veuve Laguesse : le portrait de M. Carré, une des premières œuvres de Trutat (1838 ou 1839) et les portraits de Mmes Crepet, Laguesse et de M. P. Laguesse (1840). M. V. Prost, artiste peintre, qui a pieusement recueilli naguère le portrait de Trutat père, de 1847, la *Femme couchée*, et mainte autre toile de valeur de notre peintre, ne conserve plus de lui aujourd'hui qu'une tête de lancier et une étude de torse d'homme, datant des débuts de Trutat à l'école des Beaux-Arts de Dijon.

2. MM. Albert et Gaston Joliet possèdent le portrait de Mme Hamon, du Salon de 1845, une étude de tête de Christ et une autre étude du torse de la Vénus de Milo (grandeur nature). La *Femme couchée* appartient à M. Gaston Joliet.

ment en honneur la mémoire de Trutat parmi ses compatriotes, — je signalerai tout à l'heure cette méritante initiative, — ont eu enfin raison de l'ostracisme inqualifiable qui, jusqu'à ces derniers temps, avait exclu Trutat du musée de Dijon [1].

Mais, encore que les distances soient supprimées aujourd'hui,



TRUTAT PÈRE, PAR FÉLIX TRUTAT

(Appartenant à M. Guillot, de Dijon.)

non licet omnibus adire Corinthum, s'il s'agit surtout d'aller y frapper à plusieurs portes, avant de pouvoir apprécier, en parfaite connaissance de cause, le bien ou le mal fondé d'une réputation artistique locale, tombée dans les oubliettes de la première moitié du siècle. Les célébrités de clocher, — le clocher appartînt-il

1. M. Guillot a fait don à ce musée, en 1894, d'un portrait au crayon de l'artiste par lui-même; M. Gaston Joliet, en 1896, d'un portrait de P.-P. Hamon, peint par Trutat.

à une cathédrale, — les grands hommes de province morts jeunes ou octogénaires, après avoir, un jour, fourni une fugitive étincelle à l'ardente et perpétuelle fournaise parisienne, quel douloureux martyrologe parfois, mais souvent quelle duperie ! Trutat ne bénéficie pas *a priori* de l'alternative favorable. Une rapide traversée de météore au Salon de 1846, un absent des musées et des collections fameuses, un nom sans aucune notoriété à l'hôtel Drouot, ignoré des biographes, survivant à peine, en dehors de Dijon, dans la mémoire de quelques artistes et de quelques curieux ! Sauf de rares initiés, quels sont ceux qui ont entrepris le voyage de Dijon ou profité d'un séjour dans cette ville pour y étudier les toiles de l'obscur disparu ? Paris a assez à faire à s'occuper des vivants, à entretenir ses propres renommées et à lancer ses jeunes gloires.

A défaut d'une excursion en Bourgogne, certains ont pu cependant, à Paris même, concevoir une idée de la haute valeur de Trutat comme peintre de morceaux. M. Henner possède de lui une merveilleuse étude de tête de femme, achetée 50 francs, je crois, il y a sept ou huit ans, d'un brocanteur de la rue des Beaux-Arts, à la devanture de qui elle resta longtemps exposée, paraît-il, sans que personne, malgré le voisinage de l'École des Beaux-Arts, se fût avisé de lever sur elle un regard de surprise ou d'envie. M. Henner, lui, — et nul ne récusera sa souveraine compétence en la matière, — M. Henner tient cette page de débutant pour une œuvre hors ligne, ne redoutant point la comparaison avec n'importe quel maître moderne, et je ne sache pas qu'après avoir eu la bonne fortune d'y jeter un instant les yeux, aucun des privilégiés admis à sonner, le dimanche matin, au n° 11 de la place Pigalle, ait jamais songé à s'inscrire en faux contre la manière de voir sur ce point de l'exigeant, mais autorisé juge.

Il faut aussi entendre l'auteur des *Exilés de Tibère* parler de son camarade de jadis à l'atelier Léon Cogniet. M. Félix Barrias a conservé de Trutat un souvenir de sympathique admiration, joint au regret que la mort ait si tôt brisé entre ces mains un pinceau manié déjà avec une incontestable maîtrise. C'était « un tendre », me disait-il récemment, un épris du beau, s'efforçant aux hardies réalisations, un déshérité de la fortune, mais un favorisé de l'art. Poursuivant son idéal, un idéal bien à lui, il s'asservissait mal aux préceptes de Cogniet. Le professeur, en revanche, témoigna peu d'intérêt à un élève assez ambitieux pour aspirer à voler de ses propres ailes vers les cimes rêvées.

Un autre de ses contemporains, Bourguignon comme lui et son condisciple à l'École des Beaux-Arts de Dijon, l'évocateur des couchers de soleil incendiant les blondes architectures de Constantinople ou de Venise, M. Ziem, a bien voulu également, sur ma requête, se remémorer les impressions de sa prime jeunesse et m'adresser, de sa retraite de Nice, la lettre qui va suivre. Je serais impardonnable d'en priver les lecteurs de la *Gazette*. Quelle plume enviable que celle de ces peintres, quand l'occasion s'offre à eux de quitter la palette pour l'encrier et de jeter un cri du cœur !

Nous étions à l'École de Dijon, dirigée par notre excellent professeur A. Devosge ; Félix Trutat dessinait au crayon noir une Hébé demi-nature, avec quel soin, quel amour, quel fini, inspiré par Prud'hon, Corrège, quelle tendresse dans le sentiment et quelle application dans l'exécution ! Nous l'admirions tous.

Beau, blond, les yeux bleus et une sorte de myopie qui seyait bien à sa nature délicate et sensitive, c'est avec ce morceau qu'il obtint le premier prix (et aussi, je crois, une tête peinte d'après nature).

Les autres élèves suivaient : Devillebichot, Febvre, Savinien Petit ; dans la sculpture, Guillaume, attentif aux observations de son professeur Darbois, qui l'observait lui-même avec la plus grande sollicitude.

Architecture : Saintpère, Sagot, Fétu, Roguet... et votre serviteur, qui obtint cette même année le premier prix d'architecture composition et le premier prix de copie (la frise du temple de Néron), donnant droit à la pension départementale afin de continuer ses études (prix de Rome). Mais le sort en décida autrement ; je partis pour Rome et Venise.

Adieu mes camarades, mes envolées dans la campagne, mes admirations de notre belle architecture bourguignonne !

Un mystère planait sur nous tous. Trutat, Guillaume, Roguet, Fétu en étaient imprégnés. Quel était donc ce Rude, ce géant domptant l'antique et ses dieux (le *Mercure*), et d'un seul coup exprimant l'histoire des Gaules, ce renouveau de puissance qui partait de Vercingétorix pour vaincre à Iéna !

Après mon retour à Dijon — deux ans d'Italie — je revis Fétu, mon meilleur ami : pourquoi ? parce que nous voyions et sentions de la même manière les carrières de Plombières et les ruisseaux virgiliens du Val-Suzon.

Un jour il vint me chercher et me proposa une visite à Trutat, qui habitait une petite chambre à Talant, où sa pauvre mère l'avait transporté. Nous arrivâmes. Trutat était assis devant la fenêtre, d'où l'on voyait Dijon, et peignait une petite toile deux fois longue comme la main.

Un ciel tendre et ferme, les déclivités des mouvements de terrain, les arbres qui se superposaient, l'impressionnante harmonie automnale, les

feuilles tombant comme autant de ces jaunes or fixés aux vitraux gothiques. C'était joli, ce que Trutat peignait, fin, tendre, délicat et ferme comme le fond du triptyque de van Eyck, au Louvre. Moi, je ne me sentis point jaloux de mon camarade qui me semblait du coup être un des maîtres qui font loi.

Trutat peignait toujours, continuant son étude, malgré notre visite.

Mais, hélas! une partie de ses poumons était sur le plancher. Sa mère, petite, brune, nerveuse, essuyait une larme cachée, debout derrière lui, regardant ses travaux, la poitrine gonflée de funèbres pressentiments.

Nous le laissâmes. Deux jours après, il expira [1].

J'espérais pouvoir encore invoquer ici le témoignage du successeur de Petitot à l'Académie des Beaux-Arts et du duc d'Aumale à l'Académie française, M. Eugène Guillaume, lui aussi, naguère, attaché à Trutat par les liens d'une camaraderie remontant à leur commun séjour à l'École de Dijon. Mais j'ai le regret — et, pourquoi ne pas le dire? un peu le dépit — d'avouer qu'il est resté sourd à l'appel que je me suis permis de lui adresser de vouloir bien faire bénéficier la mémoire de son compatriote et condisciple de quelques lignes de souvenir. Puisse-t-il trouver bientôt une circonstance plus favorable pour s'acquitter de ce pieux devoir !

Je finirai maintenant par où j'aurais dû commencer. Dans le décousu de cette causerie, j'ai eu le tort, en effet, de passer jusqu'ici sous silence l'excellente biographie de Félix Trutat due à l'un des lettrés dijonnais le mieux au fait de l'histoire artistique et monumentale de Bourgogne [2]. Dès 1887, M. Henri Chabeuf, je m'empresse de le reconnaître, a pris sur moi les devants et inauguré l'œuvre de réparation que, de mon côté, je poursuis aujourd'hui auprès d'un public moins restreint. Il a eu soin de recueillir aux meilleures sources tout ce qu'il importe de savoir de la trop courte existence de l'artiste, il a dressé de son œuvre un catalogue judicieusement commenté et aussi complet que possible : je ne vois de

1. Pour être strictement exact, il faut lire ici : *quelques semaines après*. Trutat mourut en effet à Dijon, le 8 octobre 1848. On comprendra qu'à plus de cinquante ans d'intervalle les souvenirs du maître ne soient pas sur ce point d'une absolue précision.

1. Henri Chabeuf, *Notice sur Félix Trutat, peintre, élève de l'École des Beaux-Arts, de Dijon*, 1824-1848. Dijon, 1887. Darantière, imprimeur, plaquette de bibliophile, ornée de deux eaux-fortes et tirée seulement à 125 exemplaires. M. Chabeuf a tout récemment signalé de nouveau le nom de Trutat aux lecteurs du *Journal des Arts*, sous son trop modeste pseudonyme habituel d'André Arnoult. Voir le numéro de ce journal du 18 mars dernier.

saillant à y ajouter que la tête de femme appartenant à M. Henner et l'étude du torse de la Vénus de Milo, appartenant à MM. Joliet. Je ne saurais donc faire mieux que de renvoyer à cette intéressante étude. Quelques dates seulement et quelques faits indispensables.

Trutat naquit à Dijon, le 27 février 1824[1]. Son père tenait une modeste boutique d'armurier. Une vocation artistique, ne devant



TÊTE DE FEMME, PAR FÉLIX TRUTAT
(Étude appartenant à M. Henner.)

rien au milieu où il vivait, se manifesta de bonne heure chez l'enfant. Avec quelques études primaires pour tout bagage, il entra, à treize ans, à l'école des Beaux-Arts de sa ville natale et, de 1838 à 1841, y remporta coup sur coup, en dessin et en peinture, toutes les premières récompenses. A dix-sept ans, de l'aveu de ses maîtres, il n'avait plus rien à apprendre à Dijon. Il lui fallait aller conquérir ailleurs d'autres lauriers.

1. La date du 17 février 1823, donnée dans la brochure de M. Chabeuf (p. 6.), est une faute d'impression.

Devenu, à la suite de ces succès, titulaire d'une bourse départementale de 800 francs pour une période de trois années, il quitta le foyer paternel vers la fin de l'été 1841 et vint à Paris se présenter aux examens d'admission à l'École des Beaux-Arts.

J'ai eu la curiosité de rechercher les traces de son passage en notre trop vantée et trop décriée pépinière de prix de Rome. D'après les renseignements que M. Henry Jouin a eu l'obligeance de me communiquer, notre lauréat vit ici son étoile singulièrement pâlir. Refusé au concours d'entrée de septembre 1841, il ne fut admis comme élève qu'à la session de mars 1842, avec le numéro 93 sur 100 candidats reçus. Par la suite, son nom ne figura pas une seule fois aux palmarès.

L'art officiel professé alors à Paris n'était décidément pas son affaire. Le convenu académique, attardé dans l'ornière de la réaction davidienne, déroutait le jeune peintre imbu jusqu'à ce moment des fortes traditions de l'école française du XVIIIe siècle et resté fidèle au culte de Prud'hon. Il étouffait dans l'atmosphère de l'atelier Cogniet, et, comme nous l'a déjà appris le camarade de ses premières années à Paris, M. Félix Barrias, il délaissa bientôt l'enseignement classique du maître pour suivre librement ses propres inspirations, Elles procédaient, au début, de Prud'hon ; le Louvre lui révéla d'autres dieux absents du musée de Dijon : du Giorgione et du Corrège à Géricault, de rapides étapes initiatrices lui firent parcourir le cycle de ses affinités esthétiques, sans qu'il perdît rien d'un tempérament primesautier, resté, à travers les influences ressenties, foncièrement original. Je n'en veux pour preuve que la tête de femme dont j'ai parlé plus haut et l'admirable *Femme couchée* de la collection de M. Gaston Joliet, reproduite ici par l'héliogravure [1].

Il est impossible d'assigner une date précise à cette étude de tête, mais on sait que Trutat exécuta la *Femme couchée* en 1844, à l'âge de vingt ans. C'était sa première toile importante et, dans une délicate pensée de gratitude, il la destinait à sa ville natale. J'hésite à le rappeler : le sujet effaroucha la pudibonderie des vertueux Dijonnais — ils ont quelque peu changé depuis ; — on refusa avec indignation un tableau qui aujourd'hui représenterait brillamment au musée non seulement l'art local, mais l'école moderne.

Le coup fut cruel pour le tendre et solitaire rêveur qu'était le jeune peintre. Ses amis eurent peine à l'arracher au découragement

1. La toile mesure 1^m^80 de longueur sur 1^m^12 de hauteur.

Ch. Lutac, pinxit

FEMME COUCHÉE

appartenant à M. Gaston [illegible]

Gazette des Beaux-Arts

Imp. P. [illegible]

et au doute de soi-même. Presque malgré lui, ils adressèrent la *Femme couchée* à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Rouen (1845), où elle reçut un accueil des plus flatteurs et obtint haut la main une médaille d'argent. Trutat était vengé des hypocrites et ignares scrupules de ses concitoyens.

Son admission au Salon, la même année, acheva de l'en consoler. Le portrait [1] qu'il y envoya offrait de solides qualités de facture, dans une notation moins personnelle toutefois et moins moelleuse que la *Femme couchée ;* il n'est pas à classer parmi ses morceaux de choix et la critique est excusable de ne l'avoir point remarqué. Quel charme et en même temps quelle vigueur de pinceau accuse au contraire son propre portrait du Salon suivant ! J'ai dit précédemment le succès qu'il y remporta, succès répercuté cette fois à Dijon; le tableau y fut exposé et rallia tous les suffrages. Mais bientôt, hélas ! la tombe allait interrompre l'achèvement de ces promesses. La frêle enveloppe de l'artiste ne résista pas longtemps aux continuels sursauts d'une âme ardente et inquiète, joints aux fatigues d'un travail acharné, à la préoccupation de ne pas être à la charge des siens et à la belle inconscience de la jeunesse devant les sombres pronostics de la Faculté. Miné déjà par le mal qui devait l'emporter, le 8 novembre 1848, il brûlait toujours du feu sacré inspirateur de son adolescence et n'abandonna le chevalet que sous l'étreinte des défaillances suprêmes. Ni sa vision, certes, ni sa main n'avaient faibli, quand il brossait en 1847 ce magistral portrait de son père où l'on serait tenté, n'étaient la signature et la date, de reconnaître comme une manière inédite de Géricault.

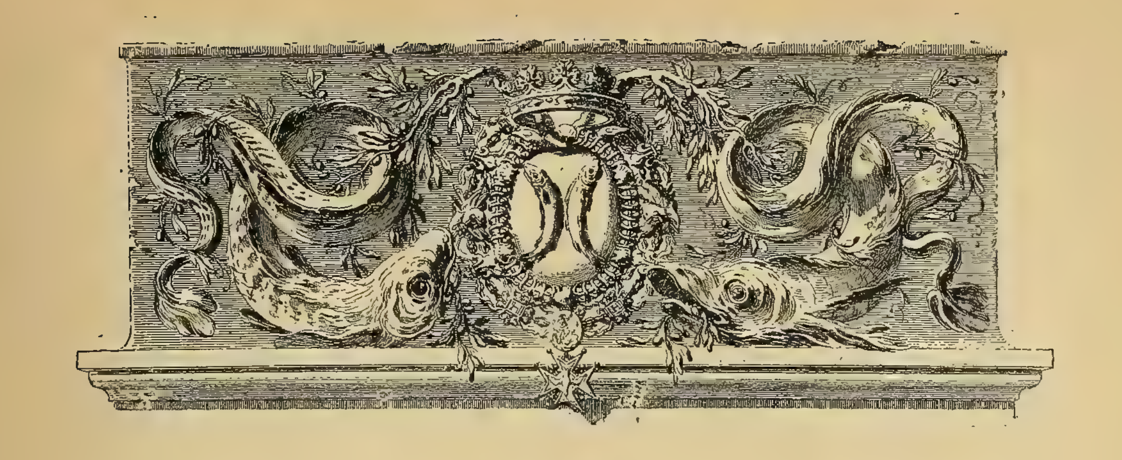
En venant impitoyablement briser, à vingt-quatre ans, une carrière jalonnée déjà d'œuvres durables, la mort a, d'un coup prématuré, privé la peinture française — et, malheureusement, ce n'est pas là le seul cas, — d'un interprète qui, pour n'avoir pas encore donné sa mesure, pouvait cependant justifier les plus hautes espérances.

1. *Portrait de M. H...*, porte le livret du Salon de 1845 ; mais les données positives de M. Chabeuf constatent que c'était le portrait de Mme Hamon, la femme du peintre de paysage et de nature morte, Pierre-Paul Hamon, né en 1817, décédé en 1860 et n'ayant que le nom de commun avec l'auteur plus connu de *Ma sœur n'y est pas.* — Trutat s'était lié avec Hamon à l'atelier Cogniet et habitait tout à côté de son ami, rue Lemercier. Le ménage Hamon fut pour lui, à Paris, une seconde famille, affectueuse et dévouée. Sur ce point encore, je renvoie à la *Notice* de M. Chabeuf.

Sans doute le talent de Trutat n'était point parvenu à son expression définitive. Le goût, chez lui, se fût épuré; plus tard, il eût exécuté autrement, à coup sûr, les accessoires de la *Femme couchée* et supprimé la tête scabreuse qui en gâte le fond; avec des modèles que des ressources moins restreintes et un milieu moins banal lui eussent permis de mieux choisir, il aurait bénéficié des avantages assurés par l'argent à des artistes médiocrement doués. Tels qu'ils éclatent quand même dans ses principales toiles, ses dons de peintre, la souplesse et la saveur de son exécution, la richesse et la variété de sa palette à la fois puissante et charmante, toujours solide, grasse et harmonieuse, suffisent à lui créer des droits incontestables à notre admiration et à nos regrets. Modeler à dix-sept ans une tête comme celle du portrait de Mme Laguesse, laisser à vingt-quatre ans des pages telles que la *Femme couchée*, son portrait et celui de son père, l'étude de tête de femme, le portrait de Mme Tétot et l'étude du torse de la Vénus de Milo, n'est pas le fait d'un intrus quelconque dans les annales de l'art.

BERNARD PROST





LA VIE ET L'ŒUVRE

DE MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR



La Société des Amis du Louvre s'était proposé d'organiser, au printemps de cette année, dans les galeries de l'École des Beaux-Arts, une exposition des maîtres du XVIIIe siècle, dont le musée La Tour aurait fourni le principal appoint. Devant le refus formel, et d'ailleurs légitime, de la municipalité de Saint-Quentin, le comité s'est vu forcé d'ajourner son projet au moment même où un éditeur entreprenant, M. E.-J. Bulloz, mettait au jour un splendide album de phototypies directement exécutées devant les originaux de l'hôtel Lécuyer et accompagné d'un texte de M. Henry Lapauze.

M. Bulloz n'a point cherché à rendre par la photochromie les nuances du pastel, et c'est par les procédés habituels qu'il est parvenu à nous donner des reproductions dont le lecteur a sous les

yeux un excellent spécimen. On pourra faire autrement; je doute qu'on fasse mieux, en cherchant à vaincre les difficultés multiples qui n'ont découragé ni M. Bulloz, ni M. Berthaud. Je voudrais pouvoir en dire autant du travail de M. Lapauze, mais avant d'y venir, il ne sera peut-être pas inutile de rappeler quels efforts ont été tentés, depuis un siècle, pour remettre en pleine lumière la vie et l'œuvre de La Tour.

I

Malgré la célébrité précoce et la vogue prolongée dont il a joui de son vivant, Maurice-Quentin de La Tour n'a pas tenu sous la plume de ses contemporains immédiats la place qu'il eût été légitime, semble-t-il, de lui attribuer. Les notes que Mariette consignait sur les marges de l'*Abecedario* d'Orlandi et les comptes rendus de Salons que Diderot rédigeait pour la clientèle royale et princière de Grimm sont restés inconnus à nos ancêtres, et lorsque La Tour mourut en 1788, l'Académie Royale, surprise par l'orage qui grondait à l'horizon, ne lui accorda pas les regrets officiels auxquels il avait droit. Le premier hommage public qui lui ait été rendu suivit cependant de très près sa mort : c'est l'*Éloge historique* que prononça, le 2 mai 1788, jour de la distribution des récompenses de l'école gratuite de dessin fondée par La Tour, l'abbé Charles-Vincent du Plaquet, chapelain conventuel de l'ordre de Malte et de l'église de Saint-Quentin et censeur royal, plus tard député du Tiers pour le bailliage de ladite ville aux États généraux. Ce discours, divisé en plusieurs points comme un sermon, n'apporte pas, on peut le croire, d'éléments bien précis pour la biographie du peintre, et c'est à peine si l'historien peut y glaner quelques particularités utiles. En 1834, l'un des auditeurs survivants de du Plaquet, M. de Bucelly d'Estrées, s'essaya devant ses collègues de la Société des lettres et des sciences sur le même sujet sans l'épuiser.

C'est seulement vers 1850 que la question fut un peu plus sérieusement reprise. Un projet de statue était, comme on dit vulgairement, dans l'air, et prit bientôt quelque consistance. Champfleury, qui venait de préluder à ses premières recherches sur les Le Nain dans les mémoires de la Société académique de Laon, annonçait l'intention de rendre le même hommage à La Tour, et réunissait en une forte brochure les articles qu'il lui avait consacrés dans le *Journal de l'Aisne* et dans l'*Athenæum français*, de Ludovic Lalanne. De cette première version, d'une érudition hésitante et juvénile, qu'il a

depuis complètement remaniée et modifiée dans une des monographies des *Artistes célèbres*, entreprises par le journal *L'Art*, il n'y a guère à retenir aujourd'hui que le texte du testament de Jean-François de La Tour, qui fut comme la charte de fondation du musée. Un des compatriotes et amis de Champfleury, qui devait lui dédier plus tard la bouffonne odyssée de *Monsieur Tringle*, M. Ch. Desmaze, avait également mis au jour un petit volume d'une forme littéraire assez décousue, et où aucun des problèmes négligés par Champfleury n'avait été abordé ni résolu. Cependant la statue, exécutée par M. Armand Lenglet, avait été officiellement inaugurée par MM. de Nieuwerkerke et Arsène Houssaye, et M. Ernest Dréolle de Nodon, alors directeur du *Journal de Saint-Quentin*, avait publié un nouvel *Éloge biographique de La Tour*, où les documents annoncés par le titre se bornaient à la reproduction du testament de Jean-François. La même année, Georges Duplessis détachait de l'*Abecedario* de Mariette, encore alors en partie inédit, des notes aigres-douces sur le pastelliste, et les communiquait aux *Archives du Nord de la France*, d'Arthur Dinaux. M. Walferdin publiait dans la seconde *Revue de Paris* le texte de *Salons* inconnus de Diderot, où il était maintes fois question de La Tour. Le marquis de Chennevières faisait reproduire par Legrip l'une des effigies du maître dans ses *Portraits inédits d'artistes français*. La biographie de La Tour prenait enfin corps dans le fascicule de *L'Art du* XVIII*e siècle*, que la *Gazette des Beaux-Arts* avait publié d'abord sous forme d'articles. Edmond et Jules de Goncourt n'apportaient point, il est vrai, de documents nouveaux, mais ils avaient admirablement mis en œuvre ceux que leur fournissaient leurs prédécesseurs, et ils avaient, de plus, vérifié sur place les attributions du catalogue de Saint-Quentin. Sept ans plus tard, M. Desmaze, qui n'a cessé de témoigner de son culte pour la mémoire du maître, trouvait chez une de ses descendantes collatérales, Mme Sarrazin-Varluzel, un petit lot de lettres à lui adressées, y joignait l'indication de divers portraits signalés pour la première fois et constituait ainsi ce qu'il appelait *Le Reliquaire de La Tour* (1874, in-8°). Les érudits locaux s'étaient, à leur tour, préoccupés de fouiller les archives notariales, auxquelles nul ne songeait jadis et où dort pourtant en majeure partie l'histoire de l'ancienne société française. M. Abel Patoux, M. Georges Lecocq retrouvaient ainsi, l'un, l'enquête officielle constatant l'état de démence du vieux peintre, l'autre, toute la correspondance et les délibérations exigées par ses libéralités mêmes. Reprenant le sujet à l'aide d'autres

sources, M. Jules Guiffrey, en explorant les cartons de la Maison du Roi, aux Archives Nationales, y avait rassemblé toute une série de documents et de lettres dont les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas perdu le souvenir et qui éclairaient les origines et les vicissitudes des fondations auxquelles La Tour consacra, tant à Paris qu'à Saint-Quentin, la majeure partie de sa fortune. Précisément alors, un autre chercheur se voyait, grâce à un amateur parisien des plus raffinés, en mesure de compléter sur certains points les trouvailles de M. Guiffrey, et, cette fois encore, la *Gazette* faisait bon accueil à divers projets de testaments, où l'artiste énumérait plus d'un portrait qui manque aujourd'hui à l'appel.

A défaut de ceux d'entre eux que le temps a épargnés et que le hasard peut seul faire émerger de l'ombre, la collection de Saint-Quentin a déjà fourni non seulement aux biographes de La Tour et aux psychologues en quête de sensations d'art un thème à peu près inépuisable, mais elle a fait l'objet de deux publications graphiques aujourd'hui bien dépassées par celle de M. Bulloz : l'une est *L'Œuvre du peintre Delatour* (*sic*), reproduit partiellement en photographie par M. Goupil et publié par M. Hendricks, avec un texte de M. Desmaze ; l'autre est *Le Musée de Maurice-Quentin de La Tour, à Saint-Quentin*, renfermant quarante-un portraits gravés par M. Adolphe Lalauze, avec une préface de Paul Lacroix, et l'étude de M. Abel Patoux sur les dernières années du peintre. Le travail de M. Henry Lapauze a pour titre : *Les Pastels de Maurice-Quentin de La Tour à Saint-Quentin*, et sort des presses de l'Imprimerie Nationale. Il comporte une préface de M. Larroumet, une biographie divisée en cinq courts chapitres, le catalogue des portraits reproduits, une liste des portraits appartenant à d'autres musées et à divers particuliers, celles des envois de La Tour aux Salons et des gravures exécutées d'après ses œuvres, une bibliographie, et, en appendices, les testaments du peintre et de son frère.

M. Lapauze a très largement mis à profit, comme c'était son droit, les labeurs de ses devanciers, au point parfois de les reproduire à peu près littéralement et sans signaler la source de ses emprunts ; il a bénéficié en plus de menues découvertes récentes dues à divers érudits picards qui les lui ont libéralement communiquées. Avec tant d'éléments, on pouvait, ce semble, établir un livre sinon définitif, — en pareille matière il n'y en pas, — du moins irréprochable. Il est, par malheur, arrivé à M. Lapauze la plus fâcheuse mésaventure qui puisse affliger un écrivain soucieux d'exactitude :



M.-Q. de Latour [illegible] Cliché J.- [illegible] Phototypie [illegible]

PORTRAIT DE FEMME

(Musée de Saint-Quentin)

[illegible] des Peintres

absorbé sans doute par ses occupations de journaliste, ou peut-être absent pendant l'impression de son livre, il n'a très probablemement pas relu les épreuves de l'Imprimerie Nationale, ni les copies transcrites pour lui par un scribe distrait ou ignare. Il en est résulté qu'à tout moment le lecteur est arrêté par un nom estropié qu'il lui faut mentalement rétablir, à moins qu'il ne soit défiguré au point de devenir méconnaissable, tel, par exemple, que celui de l'imprimeur Collombat transformé en *Colcondut* (p. 99), ou encore celui du cardinal de Tencin métamorphosé en *comte de Tarsin* (p. 102), ou bien lorsqu'il se prête à quelque invraisemblable confusion, comme (p. 99) celui de l'illustre Tronchin, devenu « le médecin Tronchet » ! Les graveurs *Drullé* d'Abbeville (*sic*, pour Daullé), *Mige* (Miger), *Balechon* (Baléchou), seraient en droit de réclamer la rectification de leur état-civil, tout comme M. Savalette de Buchelay (et non *Lavalette*). Chose bizarre, la malechance dont M. Lapauze a été victime a particulièrement sévi dans les appendices, composés pourtant de deux documents déjà imprimés ailleurs. Dans le premier, l'abbé Soulavie est devenu *Soulaine*, l'abbé Régley est changé en *Regly*, et Lerey de Chaumont, intendant des Invalides, en *Roy* ; mais — ceci est plus grave — M. Lapauze, ou plutôt son scribe, enrichit la dynastie déjà nombreuse des Cochin d'un rejeton inconnu et l'affuble d'une dignité que cet être de raison n'a, et pour cause, jamais portée : La Tour léguait par testament à toute une série d'amis et de confrères divers portraits et miniatures ; à la suite du nom de Cochin vient dans cette liste celui de « Pierre, premier peintre » [du Roi]. Le copiste de M. Lapauze n'a pas hésité : de ces deux mentions il n'en fait qu'une seule, et voici comment naquit « Pierre Cochin, premier peintre du Roi » ! Pauvre Jean-Baptiste-Marie Pierre ! la postérité, déjà si dure aux artistes trop rentés et trop vantés de leur vivant, lui réservait un coup plus cruel : le voilà en même temps rayé de l'école française et privé de la charge qui flattait si fort sa vanité !

Le testament de Jean-François de La Tour, quoique imprimé un peu partout, n'a pas été mieux reproduit et nous y rencontrons toutes sortes de nouvelles connaissances : *Fosbonais* (*sic*, pour Forbonnais), *Masuki* (Manelli), *Duponcher* (Dupouch), *Darchery* (Dachery), *Péroniau* (Perronneau), *Mme de la Popidinière* (de la Popelinière) ; les noms des personnages de la Fable ne sont même plus familiers, paraît-il, aux correcteurs de l'Imprimerie Nationale, puisqu'ils ont laissé passer, dans la même page, le portrait de Mlle Clairon « peinte

en *Médie* » (*sic*, pour Médée) par Carle Vanloo et un *Ephe Atavitus* (*sic*), que j'ai eu quelque peine à identifier avec *Alphée et Aréthuse*.

Il y aurait encore à chicaner M. Lapauze au sujet de la bibliographie qu'il a jointe à son travail, bibliographie en apparence copieuse, mais où quelques indications neuves et vraiment utiles ne compensent pas les doubles emplois, les mentions superflues ou insuffisantes, les titres inexacts, les dates fausses, sans parler de noms propres défigurés, là encore, comme *Meauline* pour Néaulme, *La Font de Saint-Gené* pour La Font de Saint-Yenne, Musset-*Pailhay* pour Musset-Pathay, *Liendé* pour Lieudé de Sepmanville, *Masse d'Aiguebesse* pour Du Mas d'Aigueberre, etc.

Je crois en avoir dit assez pour montrer qu'une biographie de La Tour, trahissant chez son auteur une connaissance au moins élémentaire des hommes et des choses du XVIIIe siècle, appuyée sur une documentation véritablement critique, s'efforçant d'élucider les points obscurs de la vie du peintre et notamment la période de ses débuts sur laquelle on ne sait rien de positif, cette biographie-là reste encore à faire.

II

Il s'en est fallu de bien peu que la ville de Saint-Quentin ne fût à jamais privée du musée dont elle est justement fière et qui lui vaut chaque année la visite de milliers de touristes. Si la vente prescrite par le testament de Jean-François de La Tour n'avait pas abouti aux enchères dérisoires que l'on a maintes fois citées, les merveilles installées aujourd'hui à l'hôtel Lécuyer s'en seraient allées, comme le souhaitait le testateur, « chez les Anglais et chez les Russes ». Un seul des portraits [1] apportés à Paris en 1808 ne reprit pas le chemin de Saint-Quentin. C'est celui de Mondonville accordant son violon, et qui dut être adjugé une vingtaine de francs. Quant au portrait de Marie Leczinska, le conseil d'administration de l'École de dessin l'offrit sans scrupules, en 1814, à la duchesse d'Angoulême qui dut, après 1830, le transporter en Autriche, où il est peut être encore. Ce ne seraient pas, d'ailleurs, les seules pertes que la collection primitive aurait subies ; à une certaine époque, des originaux, prêtés trop

1. Est-ce bien un seul, comme le supposaient les Goncourt ? Où est alors ce portrait de La Condamine, que le chanoine du Plaquet avait certainement sous les yeux en prononçant son *Éloge historique?* Que sont devenus les portraits inachevés de Mesdames, filles de Louis XV, auxquels il fait également allusion ?

libéralement, auraient été remplacés par des copies plus ou moins trompeuses, et M. Abel Patoux a jadis dénoncé dans *L'Art*, comme tout à fait suspects, les portraits de Louis XV, de Jean Monet et de l'abbé Leblanc. Enfin, lorsqu'on substitua des bordures plus élégantes aux misérables et précieux petits cadres de bois blanc peints en noir où La Tour introduisait ses préparations, on fit disparaître les indications intéressantes tracées par le peintre ou par son frère sur une bande de papier collée à même le bois ou cachée dans le repli du papier. Les Goncourt, en signalant cette incurie et en rappelant que trois de ces noms seulement avaient été épargnés (ceux de M. de Julienne et de Mmes Camargo et Puvigné), se demandaient sur quelle autorité les rédacteurs du catalogue de 1856 avaient baptisé certains dessins des noms de Mmes Boette de Saint-Léger, Roussel, Masse[1], Rougean qui n'avaient pour eux ni une mention du testament, ni une note contemporaine.

On pourrait s'étonner encore et bien davantage que La Tour ait conservé ainsi par devers lui tant de portraits terminés et qui appartenaient de droit, semble-t-il, aux modèles et non à l'auteur. Passe encore pour ceux des abbés Hubert et Leblanc, qui furent l'un et l'autre étroitement liés avec lui ; passe encore, à la rigueur, pour ceux de Dachery, du P. Emmanuel, de Manelli, de Monet, de ses confrères à l'Académie Royale, Charles Parrocel, Restout, Silvestre ; mais comment expliquer la présence, dans son atelier, des portraits du prince Xavier de Saxe, du marquis d'Argenson, de M. de La Reynière, de Mme de la Popelinière (longtemps confondu avec celui de Mme Mondonville) et de son mari, du fermier général de Neuville, du maréchal de Saxe, de Duclos, de Forbonnais ? Faut-il supposer que les tracasseries et les exigences de La Tour lassèrent certains de ses clients et qu'ils lui abandonnèrent pour compte leurs portraits, ainsi qu'il advint, selon la tradition, à M. de La Reynière ? Faut-il supposer, contre toute vraisemblance, qu'il en gardait des répé-

1. Le nom de Boette de Saint-Léger est cependant inscrit, d'une large écriture du temps, en haut de cette « préparation » : c'est celui d'une dame dont Champfleury avait retrouvé la trace à Ham, où elle vivait encore en 1793. M. Lapauze a cru voir en Mme Masse la femme du peintre J.-B. Massé, qui ne fut jamais marié, de même que Mme Roussel n'avait rien de commun, comme il le suppose, avec l'auteur du *Système physique et moral de la femme*, qui mourut également célibataire.

Mme Masse était très probablement parente de La Tour et peut-être la mère de deux cousines nommées par Jean-François de La Tour dans son testament.

titions? Question complexe et qui ne sera probablement jamais élucidée.

Tout inestimable qu'il soit, le musée de Saint-Quentin ne représente qu'une part, une faible part, de l'œuvre considérable de La Tour, et il faut renoncer à l'espoir de remettre la main sur tous les témoignages de cette production ininterrompue durant près d'un demi-siècle; il ne faut, du moins, rien négliger pour préparer les voies au curieux qui se livrerait à une recherche aussi captivante. Je lui signale d'ores et déjà un élément d'enquête dont on n'a pas encore tiré parti.

La réimpression littérale des livrets des Salons de 1673 à 1800, établie par M. Jules Guiffrey avec un soin scrupuleux, est au premier rang des instruments indispensables à un travailleur et la table des portraits, imprimée seulement en 1889 dans la *Revue de l'Art français*, la rend plus précieuse encore. En vertu du plan qu'il avait suivi pour cette réimpression, M. Guiffrey n'a pu et dû faire figurer à cette table que les portraits énoncés aux livrets mêmes, sans se préoccuper des révélations consignées soit dans quelques journaux du temps, soit dans les annotations portées par certains visiteurs de l'Académie Royale sur leurs propres exemplaires. D'ailleurs, à l'époque où M. Guiffrey rédigeait ses fiches, la collection Deloynes, dont Mariette avait fourni l'idée et le noyau, n'était pas encore entrée au Cabinet des estampes, et l'on ne s'était pas avisé de demander aux croquetons semés par Gabriel de Saint-Aubin sur les livrets des Salons de 1761, 1763 et 1769, appartenant au même dépôt, l'identification d'un buste ou d'un pastel. Cependant, le docte annotateur d'Orlandi et le fantaisiste incorrigible se sont, sans le savoir, donné le mot pour nous révéler plus d'une particularité dont le futur auteur du répertoire que je rêve aurait à tenir compte.

Grâce à Mariette et à Gabriel de Saint-Aubin nous pouvons, en effet, reconstituer la série presque complète des envois de La Tour aux Salons et remplacer la trop discrète indication : « Plusieurs portraits au pastel sous le même numéro », par les noms de la plupart des modèles. Ainsi, au Salon de 1740, le « portrait jusqu'aux genouils de M. de ***, qui prend du tabac », était celui de M. Perrinet, fermier général[1]. Au Salon de 1743, outre le portrait du duc de Villars, gouverneur de Provence, La Tour avait exposé deux portraits

1. Ce portrait, jusqu'ici inconnu et de supérieure qualité, vient d'entrer dans la galerie de M. Jacques Doucet.

d'hommes, dont un seul est inscrit au livret (celui de Ch. Parrocel, selon le *Mercure*) et le second, celui de René Frémin, est qualifié par Mariette de « très beau, fait en sept jours et peint jusqu'aux genouils » ; par contre, celui de Mlle de *** (de Beaupré), porté sous le numéro 105, n'avait pas, selon Mariette, figuré à l'exposition. Au Salon de 1745, le portrait de « M. ***, ami de l'auteur » (Duval d'Espinoy) arrache à Mariette cette exclamation : « Triomphe de la peinture au pastel », confirmée par un passage de l'*Abecedario* et par une note d'Antoine Duchesne, retrouvée par M. Jules Guiffrey sur un autre exemplaire du livret : « le roy des portraits de La Tour », dit Duchesne. Où est-il aujourd'hui, ce chef-d'œuvre? Au Salon de 1746 où La Tour avait trois (et non quatre) portraits anonymes : le Dauphin, Paris de Montmartel et Restout (son morceau de réception), Mariette qualifie ce dernier d' « admirable » ; c'est celui sur lequel La Tour s'acharna plus tard jusqu'à le défigurer et que le Louvre a dû reléguer dans un grenier. Aux onze portraits anonymes du Salon de 1749 qu'énuméraient le *Mercure* et la *Lettre* de l'abbé Leblanc sur cette exposition, Mariette ajoute ceux du roi et de Mme Drevet, femme du graveur. Il n'a malheureusement pas pris la même peine pour les envois de 1750, sur lesquels le *Mercure* et les critiques du temps sont également muets [1]. On savait, par eux, que La Tour avait exposé, en 1761, les portraits du comte de Lusace, de la Dauphine, du duc de Bourgogne, de Crébillon père et du financier Boutin (et non Bertin, comme le disent les *Observations* de l'abbé de La Porte). Saint-Aubin trouve moyen de faire tenir dans l'étroite marge et dans le blanc des interlignes du livret la silhouette de chacun de ces personnages et d'ajouter deux noms à ceux que l'on connaissait déjà « M. Philippe [de la cour] des Aides » et Dupouch, et il croque si nettement l'attitude de Boutin, la tête penchée, le tricorne sous le bras, qu'on n'éprouverait aucune hésitation à dénommer l'original. Des quatre portraits anonymes du Salon de 1769, un seul, celui de Gravelot, était désigné par une *Lettre* sur ce Salon ; Saint-Aubin indique ceux de l'abbé Regley et d'un M. Patrot (?), secrétaire du duc de Belle-Isle, si je déchiffre bien l'inscription minuscule qui entoure le croquis.

M. Lapauze a, comme Edmond de Goncourt dans la troisième

1. Au Salon de 1759, si l'on en croit Diderot, La Tour, n'ayant pu obtenir l'emplacement qu'il demandait, n'envoya pas les « portraits sous le même numéro » annoncés par le catalogue. Les procès-verbaux de l'Académie Royale ne font aucune mention de cet incident.

édition de *L'Art du XVIIIe siècle*, donné une liste sommaire des portraits possédés par des particuliers ; mais, parmi ces renseignements, les uns sont trop vagues pour permettre une identification quelconque, les autres trop précis pour ne pas réclamer un sérieux examen qui devrait porter sur le nom du peintre et sur celui du modèle, Un temps n'est pas loin où tout pastel du siècle dernier était de La Tour, de même que le moindre dessus de porte évoquait le grand nom de Watteau. Plus sceptiques, nous exigeons aujourd'hui d'autre garantie qu'une vague tradition ou une ressemblance parfois fortuite. Il n'est pas donné à tous les amateurs, comme à Mme Arconati-Visconti, de découvrir un jour dans une humble chambre, sous les toits, un portrait d'enfant parvenu de génération en génération à des mains pieuses que la nécessité seule a forcées à ce dernier sacrifice : telle est, en deux mots et sans plus de détails, l'histoire du portrait reproduit ici en couleurs avec la gracieuse autorisation de sa propriétaire, et qui est celui de Mlle Ricard, plus tard mère du conventionnel Goujon, l'un des « derniers Montagnards ». Il date de 1748 et aurait été exécuté par La Tour durant un séjour à Dijon.

D'autres portraits resteront, pour divers motifs, à jamais anonymes. Qui reconnaîtrait aujourd'hui celui de Manon Richer ? Et qui était-ce que Manon Richer ? Une revendeuse de figues, fille d'un soldat aux gardes, détenue pour grossesse illicite sur la plainte de ses oncles, plus chatouilleux, paraît-il, que le père, sur le chapitre de la morale. Or, en implorant à son sujet la pitié d'un de ses collègues, un agent de police écrivait : « Son portrait, non achevé, est chez le célèbre La Tour, mon ami, où l'on peut se donner le plaisir de voir un caractère de tête aussi pittoresque qu'admirable [1]. » Qui sait dans quelle galerie se pavane aujourd'hui Manon Richer, et si la pauvre fille n'a pas conquis du même coup ses lettres de noblesse posthumes ? Qui sait si plus d'une de ses pareilles ne se trouve pas dans le même cas ? Qui sait si la lamentable et banale histoire de Manon Richer ne réveilla dans le cœur du peintre le remords que lui avait causé sa propre conduite à l'égard de sa cousine Anne Bougier et qui fut, selon la juste remarque de M. Guiffrey, l'origine probable de ses libéralités en faveur des femmes en couches ?

Un catalogue de l'œuvre de La Tour devrait, pour être véritablement satisfaisant, comprendre l'historique de chacun de ces por-

1. Publié par M. Paul Cottin dans la *Revue rétrospective*, t. XII (1890), p. 72. La pièce, communiquée par M. Fr. Funck-Brentano, est malheureusement sans date.



La Tour del. — Bertrand sculp.

La petite fille au manchon

Collection de la Marquise Arconati-Visconti.

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Ch. Wittmann

traits, depuis la « préparation », quand elle est connue, jusqu'aux diverses reproductions dont il a été l'objet, en le suivant à travers les Salons du temps, les musées de la France et de l'étranger, les ventes publiques anciennes et modernes, les expositions rétrospectives, sans omettre ni ceux dont la trace est présentement perdue, ni ceux dont la destruction est certaine, ni même les apocryphes[1], La partie la plus ardue de la tâche que j'esquisse sans me flatter de la voir entreprendre serait de retrouver les portraits, plus nombreux qu'on ne pense, qui se sont transmis de main en main dans la même famille, et dont un hasard seul peut révéler l'existence.

C'est ainsi que Jal, dans les *Additions* de son *Dictionnaire critique* (p. 1318-1319), signalait à Vernon (Eure) la présence des portraits du comte et de la comtesse d'Artois et celui du fermier général Mirleau de Neuville, dont une répétition existe au musée de Saint-Quentin. C'est ainsi encore que M. Armand Gasté a pu reconnaître chez M. Danjon, petit-fils d'un ami de Condorcet, l'original du grand portrait de d'Alembert dont la « préparation » appartient également au même musée. C'est ainsi, enfin, qu'au cours d'une excursion de l'Association Normande, M. Louis Régnier retrouva dans le grand salon du château de Glisolles (Eure), résidence patrimoniale de Samuel Bernard, le portrait en pied du président Gabriel Bernard de Rieux, encore intact dans son cadre original, et celui de sa parente, Mlle Solare de La Boissière. M. Hardouin de Grosville, également admis à visiter cette belle demeure, y notait en plus une copie à la plume du portrait de Samuel Bernard par Rigaud et une autre de l'un des portraits de La Tour par lui-même, toutes deux signées *Basile* Massé et la première datée de 1750. (Ne faudrait-il pas lire plutôt *Batiste* Massé, par suite d'une élision alors fréquente et conforme à la prononciation usuelle? Ce serait en ce cas l'œuvre du miniaturiste bien connu.)

M. Hardouin de Grosville signale encore, au château de Saint-Vaast, un autre portrait de La Tour, celui de Renée Turgot, comtesse d'Angerville. Combien d'autres pastels sont encore à découvrir! M. Herbert F. Cook pourrait seul nous dire ce que les collections privées de l'Angleterre nous réservent de surprises à cet égard, et nous

1. M. Élie Fleury, directeur du *Journal de Saint-Quentin*, annonçait en 1894 l'intention de donner un catalogne méthodique et raisonné du musée La Tour et il en avait esquissé le plan devant ses collègues de la Société académique. J'ignore s'il a renoncé à ce projet; mais M. Lapauze n'a pas — tant s'en faut — épuisé le sujet.

saurions alors quels modèles passèrent devant le protégé de l'ambassadeur britannique au congrès de Cambrai, durant ce séjour à Londres, que ses biographes placent vers 1725. Tant que ce répertoire méthodique et chronologique n'aura pas été entrepris, nous serons bien forcés de nous avouer que nous connaissons très incomplètement un œuvre dont le charme captivera toujours les délicats et dont l'importance, au point de vue de l'iconographie historique, ne saurait être contestée par personne.

MAURICE TOURNEUX





MUSÉES DE PROVINCE

LE MUSÉE DE TROYES



N pourrait dire que notre siècle est le siècle de la formation des musées. Depuis cent ans, ils se sont propagés des capitales aux grandes villes, des grandes villes aux petites, et même aux bourgades, où l'on parle d'installer des musées cantonaux. Ils se sont surtout développés dans les centres importants, où ils ont été favorisés par l'opinion, le sentiment désintéressé de l'art, l'aide des pouvoirs publics, la générosité des citoyens et le concours d'artistes de haute valeur. Tel est le musée de Troyes, fondé en 1833 et dirigé depuis cette époque par la Société académique de l'Aube. D'abord installées au rez-de-chaussée de l'ancienne abbaye de Saint-Loup, ses collections se sont augmentées à tel point qu'il a fallu construire, en 1860 et en 1890, pour les abriter, de nouveaux corps de logis contenant de vastes salles de peinture et de sculpture. Un emprunt remboursé par la ville en six ans sans intérêts, une donation d'un enfant du pays, M. François-

Joseph Audiffred, ont fourni les fonds nécessaires à ces agrandissements, qui, malgré leur importance, sont déjà devenus insuffisants.

Dès que l'on entre dans la cour, le regard est frappé par la vue de plusieurs monuments mégalithiques, provenant des régions de l'ouest du département. Une allée couverte reconstituée, un menhir, des polissoirs aux stries profondes évoquent le souvenir des plus anciennes manifestations du travail et de l'archéologie dans la contrée. Devant les pilastres et sur les parois d'une galerie qui court au rez-de-chaussée du lourd bâtiment de l'ancienne abbaye, élevé à la fin du règne de Louis XIV, des statues, des bas-reliefs, des pierres tombales, de nombreux fragments de sculpture sur pierre et sur bois, permettent d'apprécier, dans leur diversité, le caractère et les transformations de l'art local pendant le moyen âge et la Renaissance. Aux côtés de la porte centrale se dressent des statues de prophètes, qui paraissent appartenir à cette noble école française qui a peuplé de chefs-d'œuvre, au XIIIe et au XIVe siècle, les porches des églises et des cathédrales. La sculpture a été florissante dans la Champagne méridionale, surtout à l'époque de la Renaissance, où l'habileté de ses artistes se révèle dans des détails d'ornementation comme dans les statues et les bas-reliefs provenant des édifices civils et religieux de la ville et du département.



STATUE DE PROPHÈTE EN PIERRE (XIVe SIÈCLE)
(Musée de Troyes.)

S'il est nécessaire de chercher dans ces édifices mêmes, si bien décrits récemment par M. Marguillier, les plus nombreux et les plus remarquables spécimens de l'art troyen, le musée en a néanmoins recueilli de précieuses épaves, comme les portes de bois du jubé de Sainte-Madeleine, les puits avec armatures en fer forgé qui ont été reconstitués dans la cour, les statues et les bas-reliefs, trop souvent mutilés, que renferme la salle de sculpture. A côté de moulages d'œuvres de haute valeur, tels que les bas-reliefs du jubé de Villemaur et du retable de Saint-Jean, qui peuvent servir d'utiles sujets d'étude et de comparaison, nous devons mentionner, dans cette

salle, une *Vierge avec l'Enfant* du commencement du XVIe siècle, une *Tête d'évêque* du milieu de ce siècle, et, surtout, une superbe cheminée en pierre, provenant de l'hôtel de Chapelaine, datée de 1547, décorée d'un quadruple rang de sculptures, où se révèle l'influence italienne et qu'il n'est pas interdit d'attribuer au ciseau de Dominique Florentin, qui a longtemps séjourné à Troyes et fut, à Paris, le collaborateur de Germain Pilon.

La ville de Troyes et la région qui l'entoure ont toujours été fécondes en sculpteurs. Au XVIe siècle, on peut citer, à côté de l'Italien Dominique, Nicolas Halins, les Juliot, et surtout François Gentil, dont le nom est mieux connu que les œuvres. Au XVIIe siècle, Girardon, malgré sa résidence à Paris, est resté attaché à sa ville natale, et le musée possède de lui deux beaux bustes de Louis XIV et de Marie-Thérèse, qu'il avait exécutés pour le château de Villacerf, appartenant à Edouard Colbert[1]. Dans notre siècle, Simart, Paul Dubois, Alfred Boucher, Suchetet, Janson, Valtat, Bacquet, Briden, et d'autres encore, tous nés dans le département, ont tenu à honneur de réunir leurs principales œuvres dans le musée de Troyes, qui doit à ce concours d'heureuses circonstances une situation exceptionnelle, en première ligne, parmi les musées de sculpture de France.



STATUE DE PROPHÈTE
EN PIERRE (XIVe SIÈCLE)
(Musée de Troyes.)

Lors de la mort prématurée de Simart, sa veuve offrit à la ville de Troyes la plupart des modèles et des moulages qui garnissaient son atelier. Le nombre en était si considérable que la construction d'une vaste salle fut jugée nécessaire

1. Il peut être permis d'attribuer à Girardon deux statues d'Amours en marbre représentant l'*Été* et l'*Automne*, provenant aussi de Villacerf. Il faut aussi rattacher au département, par leur destination, des bustes de Muses recueillis à La Chapelle-Godefroy, et les beaux bustes des Troyens célèbres, exécutés en marbre par Vassé et donnés à la ville par Grosley, dont le buste, par Romagnesi, figure, à juste titre, à côté de ceux de ses compatriotes illustres, parmi lesquels se trouvent Mignard et Girardon.

pour les renfermer. Ses bas-reliefs du *Tombeau de Napoléon*, ses décorations du Louvre et de l'Hôtel de ville de Paris s'unissent à ses statues de l'*Oreste*[1], du *Discobole*, de la *Coronis*, et à plusieurs autres, que domine l'imposante reconstitution de la *Minerve du Parthénon*, pour faire apprécier, dans ses manifestations diverses, l'œuvre correct, élevé et noble de Simart, qui s'inspira de l'antiquité classique et parfois aussi de Canova.

Avec plus de vie, d'élégance et de style, l'œuvre de M. Paul Dubois s'offre aux regards. L'influence florentine s'y discerne à côté des hautes qualités modernes et bien françaises qui ont placé ce consciencieux et grand artiste au premier rang des sculpteurs de son temps. Dans une nouvelle salle, due à la libéralité de M. Audiffred, se groupent les figures du *Tombeau de Lamoricière*, le *Chanteur florentin*, le *Saint Jean-Baptiste*, le *Narcisse*, au-dessus desquels se dresse la superbe statue équestre du *Connétable de Montmorency*. Toutes ces belles œuvres, trop connues des lecteurs de la *Gazette* pour qu'il soit nécessaire de les décrire, et dont les exécutions en bronze et en marbre sont disséminées à Nantes, à Paris et à Chantilly, apparaissent ici dans leur ensemble, avec leur relief le plus saisissant, en plâtres originaux, qui semblent garder l'empreinte directe de l'inspiration, de la pensée et de la main de l'artiste.

Une travée de la même salle est consacrée aux œuvres pleines de force et parfois de grâce de M. Alfred Boucher, qui a été l'élève de son compatriote M. Paul Dubois. Que d'énergie musculaire dans ses *Coureurs* et dans l'homme qui plonge au sein de *La Terre* l'outil puissant qui va la soulever ! Quel charme dans le bas-relief du *Jeune Tobie*, dans celui du *Volubilis*, dans la statue mélancolique et noble de la *Duchesse de Vicence !* Je ne saurais énumérer ici toutes les productions du même artiste, distinguées aux différents Salons et dont le souvenir reste vivant dans les esprits, non plus que les œuvres, souvent remarquées, des autres sculpteurs nés dans le département. Il ne m'est cependant pas permis de passer sous silence la délicieuse *Biblis* qui a marqué avec tant d'éclat les débuts de M. Suchetet, dont on possède aussi un jeune *Faune* en marbre, et le buste plein de vie où M. Briden a modelé les traits du vaillant dessinateur M. Charles Fichot qui, depuis plus de soixante ans, a reproduit par le crayon le plus fidèle les monuments de la région. Je dois également citer le *Cavalier en vedette* et les groupes d'animaux, modelés dans un mouvement si juste, par Mme Thomas-Soyer.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XIV, p. 120.

Peut-on dire que la similitude d'origine de ces artistes constitue une sorte d'école et saurait-on discerner des traits communs dans la diversité de leurs productions? Est-il permis de les rattacher à l'école troyenne du XVIe et du XVIIe siècle, qui paraît s'être résumée dans Girardon, dont les qualités d'élégance et de grâce semblent inspirées des monuments de sculpture qu'il a eus sous les yeux pendant



MANTEAU D'UNE CHEMINÉE EN PIERRE, XVIe SIÈCLE

(Musée de Troyes.)

son enfance? Les artistes contemporains, nés dans l'Aube, ne semblent-ils pas ressentir l'influence supérieure d'un maître tel que M. Paul Dubois, et ne se conforment-ils pas ainsi à la tradition du XVIe siècle, où l'art florentin est venu se greffer, à l'époque de Dominique, sur l'art du Nord de la France où le souci de la réalité avait longtemps dominé ?

Mentionnons, avant de quitter le musée de sculpture, plusieurs statues en marbre et en bronze, données pour la plupart par l'État [1],

1. *Méléagre*, bronze, par Beylard ; *Ève*, marbre, par Hiolle ; *Juive d'Alger*,

mais dont le nombre restreint ne peut enlever à l'ensemble des collections son caractère particulier d'origine locale.

Ce même caractère n'existe pas à un égal degré au musée de peinture, qui occupe deux vastes salles formant le premier étage des constructions élevées en 1860 et en 1890. Ce n'est pas à dire que les œuvres indigènes y fassent défaut. On peut y voir quelques-unes de ces peintures sur bois du XVI[e] siècle dont il existe de curieux



PORTRAITS DE QUATRE CAPITOULS DE TOULOUSE, PAR JEAN CHALETTE

(Musée de Troyes.)

spécimens dans plusieurs églises de la ville et de la banlieue ; plusieurs toiles, d'un dessin assez large, attribuées à un peintre d'un mérite secondaire, Ninet de Lestin, et deux tableaux de Pierre Mignard : le *Portrait d'Anne d'Autriche* et les *Trois Grâces soutenant un médaillon*, où se discernent les qualités du peintre le plus illustre que la ville de Troyes ait vu naître. Un autre peintre troyen, moins connu et qui mérite de l'être davantage, Jean Chalette (1581-1643),

buste polychrome, par Cordier ; *David*, par Ramus, qui, originaire de Provence, s'était fixé à Nogent-sur-Seine.

est représenté au musée par un tableau sur vélin où il a retracé avec autant de largeur que de finesse les traits de quatre capitouls de Toulouse. Chalette, que les hasards de sa carrière avaient fixé dans cette ville, où il devint le peintre ordinaire du Capitole, se distingua parmi les peintres provinciaux par des qualités rares de miniaturiste que le marquis de Chennevières a fait ressortir en n'hésitant pas à regarder ses peintures comme autant de petits chefs-d'œuvre. On



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT DOMINIQUE
PAR CIMA DA CONEGLIANO
(Musée de Troyes.)

pourra apprécier le rare mérite de cet artiste par la reproduction que nous donnons de son tableau.

Pour les époques plus modernes, on devra citer avec éloge les miniatures de Cossard, deux compositions anecdotiques de Vigneron et quelques portraits de Paillot de Montabert, dont le volumineux *Traité de la peinture*, quelque peu oublié de nos jours, mérite plus d'estime que son grand tableau d'*Endymion*, qui porte l'empreinte du goût douteux de la Restauration. Les grandes toiles classiques et néo-grecques d'Eugène Maison et de Biennoury paraissent conventionnelles ou froides à côté de la *Dîme* de Monginot, des tableaux modernistes de Girardot et de Pinel; le premier, qui nous fait assister au réveil de Ruth et de Booz, aux clartés de « l'aube

nuptiale » ; le second, qui a fixé sur la toile les vives lumières de la Tunisie. Une agréable composition d'Adrien Moreau attire le regard par son charme élégant et discret. Il faut aussi citer, à côté de peintres de genres divers, comme Vaudé, Jules Aviat et Gotorbe, une pléiade de paysagistes distingués se rattachant à la région, tels que Dussaussay, Auguste Aviat, Cuisin, Loncle, Franck de Mesgrigny, Truelle, Beauvais, Royer, Mlle Léautey, Mme Chadenet-Huot et



PORTRAIT DE FEMME, ATTRIBUÉ A MIEREVELT

(Musée de Troyes.)

d'autres encore, parmi lesquels je dois citer, au premier rang, Schitz, qui sut également interpréter les grands horizons des Alpes, les arbres touffus des vallées champenoises et les intérieurs d'églises, et le conservateur actuel du musée de peinture, M. Hector Pron, dont le pinceau revêt d'un attrait si pénétrant la nature un peu grise et reposée des bords de la Seine, dans la limpidité fraîche des matinées de printemps.

Malgré leur nombre et leur mérite, les œuvres des peintres de la région n'occupent qu'une place relativement restreinte dans la

première salle, consacrée à la peinture antérieure à notre époque. Les écoles étrangères y sont représentées par quelques œuvres distinguées, telles qu'une composition religieuse signée de Cima da Conegliano, une *Léda*, d'une facture rare et curieuse, attribuée à



PORTRAIT DE GEORGES DE VAUDREY, MARQUIS DE SAINT-PHAL (ÉCOLE FRANÇAISE, XVII[e] SIÈCLE)
(Musée de Troyes.)

Lorenzo di Credi, une *Cène* de Vasari, un *Saint Thomas d'Aquin* de Tiepolo, quelques portraits et tableaux des écoles des Pays-Bas, parmi lesquels il faut mentionner la *Dispute du Saint Sacrement* où Jérôme Franck a groupé, avec une rare habileté de pinceau, de nombreux personnages ecclésiastiques, des fleurs de van Huysum, un festin de Gonzalès Coques, une grande toile officielle de Philippe de Champaigne reproduisant la réception d'un chevalier du Saint-

Esprit par Louis XIII, et surtout deux beaux tableaux donnés, comme tant d'autres, par M. et Mme Audiffred, un *Guitariste* d'une belle allure et un portrait de femme, plein de vie et de transparence, qui paraît avoir été modelé par le pinceau de Mierevelt.

Mais c'est principalement l'école française qui brille parmi la collection du musée. Un curieux Christ de Malouel, peintre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, est l'œuvre la plus archaïque qu'il possède. Si le XVIIe siècle n'offre guère à notre attention qu'un séduisant portrait de Georges de Vaudrey, à côté de compositions religieuses de Tassel de Langres, et de quelques portraits de personnages notables de la région, la période plus attrayante du règne de Louis XV est représentée par une réunion d'œuvres distinguées, qui proviennent presque toutes du château de La Chapelle-Godefroy, près de Nogent-sur-Seine, où ells avaient été groupées par deux contrôleurs-généraux, Philibert Orry et Jean de Boullongne, descendant des peintres de ce nom, ce qui explique la présence de plusieurs tableaux de Louis Boullongne parmi les œuvres d'art qui furent confisquées dans ce château, lors de l'émigration, et transportées à Troyes, en 1793, pour y former les éléments d'un musée départemental[1].

Les propriétaires successifs de La Chapelle-Godefroy avaient le goût des arts; ils en garnirent les appartements de tableaux décoratifs et attrayants, tels que les deux tableaux de fleurs et de fruits, aux tons riches et harmonieux, dont la signature *C G* soulève un problème qui n'a pas été résolu ; un intéressant paysage par Desportes, représentant un aspect du parc du château ; les *Adieux d'Hector et d'Andromaque*, par Coypel ; deux délicieux petits sujets de Watteau, *L'Enchanteur* et *L'Aventurière*, que les gravures d'Audran ont popularisés ; un groupe d'Amours, par Boucher, d'une tonalité un peu rouge, et toute une série de toiles peintes par Natoire pour décorer la grande galerie du château, à une époque où les tapisseries étaient moins en vogue qu'antérieurement.

Natoire n'est pas un artiste de premier ordre, mais il a les qualités et les défauts de son temps ; son pinceau facile et clair fut

1. M. Julien Gréau a constaté que 255 tableaux, provenant des biens d'émigrés du département, avaient été réunis dans ce but dans les bâtiments de la Préfecture; sur ce nombre, 41 sont arrivés au musée; 208 avaient été vendus ou avaient disparu. (*Notice sur les collections dont se compose le musée de Troyes*, 1861, Intr., p. LIX). La sixième édition du catalogue des tableaux du musée de Troyes, publiée en 1897, contient 457 numéros.

désigné pour orner plusieurs salles du palais de Versailles et de Trianon. Les quinze toiles de Natoire que possède le musée de Troyes forment une série que l'on chercherait vainement ailleurs et qui permettent de se rendre un compte exact du talent de cet artiste aimable. Si les grandes compositions empruntées à l'histoire de France, la *Bataille de Tolbiac* et le *Siège d'Arles*, ont quelque



DANAÉ, PAR NATOIRE

(Musée de Troyes.)

chose de théâtral et d'apprêté, il y a du moins de la netteté et de l'élégance dans les scènes allégoriques, de la souplesse et une certaine grâce dans les sujets mythologiques, notamment dans la *Danaé*. Combien il est à regretter que toutes les productions de Natoire qui décoraient La Chapelle-Godefroy ne soient pas arrivées au musée de Troyes, et que l'une d'elles, une *Léda*, restée à la Préfecture, ait été vendue administrativement, à vil prix comme objet de rebut, pour être recueillie plus tard par un riche amateur anglais, lord Hertford !

Le XVIIIe siècle nous offre encore d'autres œuvres dignes d'attirer l'attention, parmi lesquelles il faut citer *L'Aurore et Céphale*, d'Amédée Vanloo, un bon portrait par Delyen, et, non loin d'une scène mythologique de Lagrenée, d'une marine de Joseph Vernet, d'un portrait attribué à Greuze, d'un autre portrait signé Gros présentant avec un rare accent de vérité les traits du cordonnier Simon, un paysage magistral d'Hubert Robert, où les ruines d'un pont romain sont peintes avec autant de fermeté que d'ampleur.



STATUE D'APOLLON
BRONZE ANTIQUE
(Musée de Troyes.)

Notre siècle est surtout représenté, en dehors des œuvres des artistes troyens, par des envois de l'État qui ont fait entrer au musée des œuvres de dimensions diverses, souvent d'une valeur et d'un intérêt réels. C'est ainsi qu'on peut voir, à côté du premier tableau exposé par Paul Delaroche : *Josabeth sauvant Joas*, et d'un tableau de l'école romantique : le *Meurtre du duc d'Orléans*, de Louis Boulanger, le *Martyre de saint Edmond*, belle composition de M. Luc-Olivier Merson, des tableaux d'histoire très estimables de MM. Ronot, Laugée, Duffaud, Buland, et, à côté de vues de Provence données par l'auteur, Balfourier, des paysages d'Eugène Ciceri, de Cabat et de Chintreuil. Ce dernier a représenté, avec une vigueur saisissante, un rivage au-dessus duquel passent de sombres nuages emportées par l'ouragan, sur un horizon éclairé de lueurs rougeâtres. On doit à Cabat, qui se rattache au département par les séjours qu'il y faisait l'été, deux belles études largement peintes, avec un sentiment vrai de la nature, un *Étang dans les bois*, où se reflète le soleil couchant, et un chemin montant vers une lisière de forêt, où règne une impression de réalité sévère.

Les limites de cette notice ne nous permettent pas d'énumérer toutes les œuvres estimables du musée de peinture, non plus que les innombrables objets des collections d'archéologie, que le défaut d'un local spécial a fait placer dans des vitrines qui occupent le milieu des deux salles de peinture. Qu'il me soit permis cependant de citer, dans ces collections, des armes gauloises ou mérovingiennes à montures d'or, trouvées près d'Arcis-sur-Aube et données au musée

par Napoléon III ; des plaques en émail cloisonné, provenant des magnifiques tombeaux des comtes de Champagne détruits en 1794 ; des émaux peints offerts par Mme Mitantier ; des bijoux et des bronzes anciens, des carreaux émaillés, des faïences, des sceaux, et d'autres



LOUIS XIII, VITRAIL PAR LINARD GONTIER

(Bibliothèque de Troyes.)

pièces d'archéologie et de curiosité, dont le conservateur, M. Louis Le Clert, rédige les catalogues avec autant de zèle que d'érudition. A ceux qu'il a fait paraître sur l'archéologie monumentale, les monnaies gauloises, la sigillographie, les émaux peints, les carreaux émaillés, dont tous les types ont été figurés par lui en chromolithographie, il vient d'ajouter celui des bronzes, où, à la suite d'une

savante notice, il a reproduit, d'un crayon précis, en 73 planches, les 911 objets de bronze antiques que renferme le musée. En tête de ces objets figure une élégante statue d'Apollon, du IIe ou du IIIe siècle de notre ère, trouvée dans le département, et qui se dresse au milieu de la salle de peinture consacrée aux tableaux antérieurs à notre siècle.

Nous n'avons pas à nous occuper du musée d'histoire naturelle et du musée industriel, mais nous ne pouvons passer sous silence le musée d'art décoratif, qui a été installé dans plusieurs salles du pavillon nouveau de la Bibliothèque, que la municipalité a mises à sa disposition.

Ce musée, le seul qui existe en province pour les objets modernes, a été fondé en 1894 par un artiste éminent, originaire du département, M. E. Piat, qui s'est acquis, dans la seconde moitié de ce siècle, une notoriété incontestée par les modèles de sculpture qu'il a fournis à l'industrie du bronze. On y a réuni des spécimens de l'art rétrospectif, comme un beau cabinet d'ébène de l'époque de Louis XIII, un médaillier avec de riches panneaux de Boule, d'anciens bâtons de confrérie, une chaise à porteurs, une superbe table Louis XIV, une belle commode Louis XV. Une suite de tapisseries du commencement du siècle dernier, provenant de l'hôtel de ville et représentant l'histoire de Psyché, garnit les murs ; on a reconstitué, dans une des salles, une cheminée monumentale en pierre, de la fin du XVIe siècle, qui présente certaines analogies avec une remarquable cheminée du musée de Cluny recueillie à Troyes par Du Sommerard ; mais les objets d'art modernes y sont en majorité. En dehors de la riche collection de produits de la manufacture de Sèvres, dont on est redevable à la munificence de l'État, c'est à M. Piat, c'est à ses libéralités que sont dues les pièces les plus rares, souvent admirées aux Expositions universelles. Sans en faire une énumération, il est impossible de ne pas distinguer, parmi elles, une fontaine en cuivre émaillé dans le style de la fin du XVe siècle, un trépied et une garniture de bureau Louis XVI, une grande horloge Louis XVI, une reproduction en plâtre d'un magnifique candélabre, exécuté pour l'Hôtel continental de Paris... « J'en passe et des meilleurs » ; mais ce que j'ai dit suffit pour faire apprécier le mérite et les intentions de M. E. Piat, qui, en provoquant par ses dons la fondation d'un musée d'art décoratif, a voulu qu'il contribuât à développer dans son pays le culte et le goût du beau, et qu'il servît de modèle et de stimulant aux jeunes gens qui se sentiraient des dispositions pour embrasser la carrière où il a lui-même excellé.

C'est la même diffusion du sentiment de l'art que poursuit l'administration du musée de Troyes. Elle sait que s'il ne peut rivaliser avec ceux des capitales, il peut du moins grouper, à côté de spécimens des différentes écoles, les productions des artistes originaires de la région, et que de cet ensemble ressort une impression instructive et féconde. Sans doute il se rencontre dans ses collections quelques œuvres inférieures ; mais le temps se chargera de les éliminer, et tout porte à croire que, favorisés comme par le passé par les libéralités officielles et privées, les accroissements du musée se continueront d'une manière normale par l'accord de plus en plus complet de la quantité avec la qualité.

On ne saurait parler du musée de Troyes sans mentionner la Bibliothèque municipale, qui lui est adjacente, et qui figure en première ligne parmi les bibliothèques de province par le nombre et la valeur des manuscrits et des imprimés. Dans l'ancien bâtiment de l'abbaye de Saint-Loup, presque de plain-pied avec les salles de peinture, s'étend une salle immense, dont les parois sont entièrement garnies de livres et qui présente, dans ses vitrines, des manuscrits du moyen âge, précieux par leur antiquité, leurs enluminures ou les souvenirs qui s'y rattachent, des spécimens de l'ancienne impression troyenne et des reliures artistiques, dont l'une, revêtue d'ornements d'orfèvrerie, remonte au temps des comtes de Champagne. Au-dessus de ces vitrines s'offre aux regards charmés toute une série de petits vitraux d'appartement, provenant de l'ancien hôtel de l'Arquebuse, œuvre exquise de peintres verriers troyens, Linard Gontier et ses élèves, qui ont reproduit, au commencement du XVIIe siècle, des armoiries, des portraits de rois, des épisodes de l'histoire de France et de l'histoire locale, tels que l'entrée de Henri IV à Troyes. Ces sujets, qui présentent certaines analogies de facture avec les petits vitraux d'Allemagne et de Suisse de la même époque, sont entourés, pour la plupart, d'un encadrement orné d'attributs guerriers ; le plus grand nombre excelle par l'aisance, la verve, la finesse du dessin, non moins que par la transparence, la justesse et l'harmonie du coloris. Il semble que la peinture sur verre, qui s'est épanouie depuis le moyen âge, avec tant d'éclat, sur les fenêtres des églises de la région, ait jeté sur ces panneaux restreints, avant de s'éclipser pour longtemps, ses dernières et peut-être ses plus attrayantes clartés.

ALBERT BABEAU

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1899

I — ARCHÉOLOGIE

Arbois de Jubainville (H. d'). — La Civilisation des Celtes et celle de l'épopée homérique. Paris, Fontemoing. In-8°, 428 p.

Aveneau de la Grancière. — Le Bronze dans le centre de la Bretagne-Armorique : Fouilles du tumulus à enceinte semi-circulaire de Saint-Fiacre en Melrand, canton de Baud (Morbihan). Vannes, imp. Galles. In-8°, 15 p. av. 1 plan et 16 fig.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.*

Aveneau de la Grancière. — Le Bronze dans le centre de la Bretagne. Armorique : Fouilles du tumulus de Coëtnan en Malguénac, canton de Cléguérec (Morbihan). Vannes, imp. Galles. In-8°, 7 p. av. 2 fig.

Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan.*

Blanchet (A.) et F. de Villenoisy. — Guide pratique de l'antiquaire. Paris, Leroux. In-18, 275 p.

Blanchet (J.-A.). — Statuette archaïque d'Apollon. Paris, Leroux. In-8°, 3 p. av. fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Carton. — Note sur une tête en bronze trouvée à Stora. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 8 p. av. fig.

Extrait des *Procès-verbaux de la Société des antiquaires de France* (25 mai 1898).

Chabot (J.-B.). — Notes d'épigraphie et d'archéologie orientale, II (p. 53 à 108). Paris, Leroux. In-8°.

Extrait du *Journal asiatique* (juillet-août 1898).

Chantre (E.). — L'Age de la pierre dans la Haute-Egypte, d'après les plus récentes découvertes. Lyon, imp. Rey. In-8°, 12 p.

Congrès archéologique de France, 63e session. Séances générales tenues à Morlaix et à Brest, en 1896, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Paris, Picard. In-8°, LX-341 p.

Delattre (A.-L.). — Les Cimetières romains superposés de Carthage. Paris, Leroux. In-8°, 57 p. av. fig.

Engelmann (R.). — Pompeji. Leipzig, Seemann. In-8°, 106 p. av. 141 grav.

3e vol. de la coll. des *Berühmte Kunststætten.*

Foucart (G.). — Le Mobilier funéraire sous la douzième dynastie, d'après une publication récente de M. Steindorff. Paris, Leroux. In-8°, 34 p.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Gsell (S.). — Les Statues du temple de Mars Ultor, à Rome. Paris. Leroux. In-8°, 7 p. et 1 pl.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Joubin (A.). — Le Théâtre antique; leçon d'ouverture des cours d'archéologie faite à la Faculté des Lettres de l'Université de Montpellier, le 6 janvier 1899. Montpellier, imp. Firmin et Montane. In-8°, 23 p.

Katcherez (G.). — Notes d'archéologie russe. II : Le Bouclier byzantin de Kertch. Paris, Leroux. In-8°, 5 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Keiffer (J.). — Précis des découvertes archéologiques faites dans le grand-duché du Luxembourg, de 1845 à 1897. Paris, Leroux. In-8°, 14 p.

Extrait de la *Revue archéologique.*

La Croix (C. de). — Les Découvertes archéologiques de Saint-Maur-de-Glanfeuil (Maine-et-Loire). Lettre du R. P. C. de La Croix au directeur du *Bulletin de Saint-Martin et de Saint-Benoît.* Ligugé, imp. Bluté. In-8°, 8 p.

La Croix (R. P. de). — Les Fouilles archéologiques de Saint-Maur-de-Glanfeuil

(Maine-et-Loire). Poitiers, imp. Blais et Roy. In-16, 11 p.

Laurent (M.). — L'Achille voilé dans les peintures des vases grecs. Paris, Leroux. In-8°, 34 p. avec fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Liebbe (E.). — Cimetière gallo-romain de Seuil, près Réthel (Ardennes). Notice relative au mobilier funéraire trouvé dans la sépulture de la matrone de Seuil. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. avec grav.

Liebbe (E.). — Rapport sur des fouilles pratiquées dans l'Oise, à St-Maur-en-Chaussée. Paris, Imp. Nat. In-8°, 7 p. av. fig.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1898).

Longuemare (F. de). — Les Sphinx de Pavilly. Caen, Delesques. In-8°, 8 p. et grav.

Mortet (V.). — Les Mesures et les proportions des colonnes antiques, d'après quelques compilations et commentaires antérieurs au xiie siècle. In-8°, 17 p. et 1 planche.
Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1898).

Parat (A). — La Villa gallo-romaine de Saint-Moré (Yonne). Paris, Leroux. In-8°, 3 p. av. fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Pottier (E.). — Le Dessin par ombre portée chez les Grecs. Paris, Leroux. In-8°, 34 p. av. fig.
Extrait de la *Revue des études grecques* (octobre-décembre 1898).

Pottier (E.). — Nouvelles acquisitions du Louvre (départ. de la céramique antique). Paris, Leroux. In-8°, 14 p. avec fig. et pl.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Poux (J.) et R. Roger. — Note sur un sarcophage roman découvert à Saint-Jean-de-Verges. Foix, imp. Gadrat aîné. In-8°, 10 p. et pl.
Extrait du *Bulletin de la Société Ariégeoise des sciences, lettres et arts* (1899).

Reinach (S.). — Encore Epona. Paris, Leroux. In-8°, 14 p. avec fig. et pl.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Reinach (S.). — Le Buste de Cicéron à Apsley House. Paris, Leroux. In-8°, 4 p.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Reinach (S.) — Statuettes de bronze du musée de Sofia (Bulgarie). Paris, Leroux, In-8°, 8 p. avec fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Rivières (de). — L'Archéologie dans le département du Tarn, de 1863 à 1894. Caen, Delesques. In-8°, 63 p. et grav.
Extrait du *Bulletin monumental* (1897).

Rongé (J. de). — Monuments contemporains des deux premières dynasties, récemment découverts en Egypte. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 16 p.
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 75).

Die Sammlung des königl. sächsischen Alterthumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. I. Lief. Dresden, Sächs. Alterthumsverein. In-4°, 10 pl. avec 2 p.

Thoison (E). — Découvertes gallo-romaines, à Larchant (Seine-et-Marne) Paris, Imp. Nat. In-8°, 4 p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

Urseau (C.). — Découvertes archéologiques à Angers. Angers, Germain et Grassin. In-8°, 12 p. avec fig.
Extrait de la *Revue de l'Anjou.*

Vaissier (A.). — Essai d'interprétation des sculptures de l'art antique de Porte-Noire, à Besançon. Besançon, imp. Dodivers. In-8°, 31 p. et pl.

Vercontre (A.). — Petits monuments gallo-romains inédits. Paris, Leroux. In-8°, 3 p. avec grav.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Weichardt (C.). — Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig, Köhler. In-folio, 128 p. av. 12 pl. et 150 grav.

Weichardt (C.). — Pompéi avant sa destruction. Reconstitution de ses temples et de ses environs. Edition française. Paris, Schleicher. In-8°, 66 p. av. 41 fig.

II. — HISTOIRE — ESTHÉTIQUE

Abbaye Saint-Sauveur. Charroux, son abbaye, ses reliquaires. Paris et Poitiers, H. Oudin. In-16, 52 p.

Alis (R.-L.). — Histoire de la ville, du château et des seigneurs de Caumont. Agen, Ferran; Saint-Colomb, au presbytère. In-8°, xliv-490 p.

Altamira y Crevea (R.). — De historia y arte (estudios criticos). Madrid, Murillo. In-8°, viii-400 p.

Armellini (M.). — Lezioni di archeologia cristiana : opera postuma. Roma, tip. F. Cuggiani. In-8°, xxix-655 p. av. fig.

Las Artes en Roma. Madrid, tip. F. Marqués. In-8°, 78 p. av. 26 grav.

Aus Leipzigs alten Tagen. 16 Ansichten in Farbendruck nach alten Originalen mit erläut. Texte von O. Moser. Leipzig, Giesecke und Devrient. In-4° obl., 20 p.

Azbel. — L'Esthétique nouvelle « althéïque ». Le Beau et sa loi. Paris, Hugues Robert. In-8°, avec 70 fig. et exemples géométriques et musicaux.

Beauchesne (J.) et R. Triger. — Excursion historique et archéologique à Sablé, Solesmes et dans la Champagne-Hommet (lundi 20 et mardi 21 juin 1898). Le Mans, lib. de Saint-Denis. In-8°, 62 p. av. gr.
Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine* (t. 44).

Beltrami (L.). — Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di storia e d'arte. Milano, Hoepli. In-4°, 56 p. avec 64 planches.

Benvenuto Cellini. — Due lettere inedite a Michelangiolo Buonarotti. Firenze, tip. S. Landi. In-8°, 6 p.
Extrait des *Miscellanea fiorentina di erudizione e storia pubblicata da Jodoco Del Badia* (n° 20).

Bertaux (E.). — Un voyage artistique sur les rives de l'Adriatique, Spalato, Venise et Byzance. La Chapelle-Montligeon, imp. Notre-Dame-de-Montligeon. In-8°, 18 p. et 2 gr.

Extrait de la *Quinzaine* du 16 février 1899.

Bertini (E.). — Piccola storia di Firenze della sua origine fino al principio della dominazione medicea, con aggiunta di notizie letterarie e artistiche. Firenze, Bemporad e B. Seeber. In-16, xv-531 p. av. fig.

Bologna (P.). — Artisti e cose d'arte e di storia pontremolesi. Firenze, tip. G. Carnesecchi. In-8°, vii-123 p.

Bonacci Brunamonti (Maria-Alinda). — Discorsi d'arte. Città di Castello, S. Lapi. In-16, 201 p.

Bonnaffé (E.). — Etudes sur la vie privée de la Renaissance. Paris, May. In-8°, vi-192 p.

Borkowsky (E.).—Die Geschichte der Stadt Naumburg an der Saale. Stuttgart, Hobbing und Büchle. In-8°, x-188 p. av. 14 fig. et 4 planches.

Bourgeois (A.). — Les Beaux-Arts dans le département de la Marne (1798-1898). Châlons, Martin frères. In-8°, viii-50 p. av. fig.

Braquelaye (C.). — Documents pour servir à l'histoire des arts en Guyenne. III : Les Peintres de l'hôtel de ville de Bordeaux et des entrées royales depuis 1525. Paris, Plon, Nourrit et Cie ; Bordeaux, Féret et fils. In-8°, 314 p. av. pl.

Brinton (J.). — The Renaissance in Italian Art (Sculpture and Painting). A Handbook for Students and Travellers. Part I. Simpkin. In-8°, 108 p.

Büttgenbach (F.). — Die Geschichte der Kreuzes vor und nach Golgotha. Aachen, J. Scheiter. In-8°, iv, iii-94 p.

Carner. — El genio y el arte estudio de controversio con un prologo de D. Francisco Miguel y Badia. Barcelona, tip. Seix. Sina. In-8°, 159 p.

Carocci (G.).— Firenze scomparsa: ricordi storico-artistici. Firenze, Galetti e Cocci. In-16, 147 p. av. 8 planches.

Casati de Casatis (C.-Ch.). — Étude sur la première époque de l'art français et sur les monuments de France les plus précieux à conserver. Paris, Leroux ; A. Picard et fils. In-8°, 32 p. av. 1 pl.

Catalogue du Musée historique de Lille. Lille, imp. Lagrange. In-8°, 8 p.

Cavallucci (C.-J.). — Manuale di storia dell' arte. Vol. III (Il Risorgimento in Italia). Firenze, succ. Le Monnier. In-16, xiv-622 p.

Charaux (C.-C.). — Devant le Palais de l'Institut ; la Vénus de Milo ; le Mystère dans l'art. Paris, Firmin-Didot et Cie. In-16, 104 p.

Les Chefs-d'œuvre. Peinture, sculpture, architecture. Publiés sous la direction de H. Jouin. Paris, Laurens. 5 vol. gr. in-4° contenant ensemble 120 héliographies avec 120 notices.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales par A. de Montaiglon et J. Guiffrey. VII (1724-1728). Paris, Charavay. In-8°, 490 p.

Damiani (F.-G.). — Su l'arte valtellinese e su Pietro Ligari : discorso. Pavia, tip. popolare. In-8°, 27 p.

Denoinville (G.). — Sensations d'art (2e série). Paris, Girard et Villerelle. In-12, 227 p. av. 2 gr.

Le Dix-huitième siècle. Les Mœurs, les Arts, les Idées. Paris, Hachette. In-4°, 447 p. av. 500 gr. et 20 planches.

Enlart (C.). — L'Art gothique et la Renaissance en Chypre. Paris, Leroux. In-8°, xxxii-756 p. (en 2 tomes), avec 34 planches et 421 fig.

Fæh (A.). — Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. 8. 10. (Schluss-) Liefer. Freiburg in B., Herder. In-8°, xv et p. 493-709, avec ill.

Feis (J.). — Wege zur Kunst. Eine Gedanken-lex aus den Werken des Ruskin. I und II. Strassburg, J.-H.-E. Heitz. In-8°, xxxviii-173 p. et iii-118 p.

Galabert (E.). L'Evolution esthétique. Paris, Giard et Brière. In-8°, 27 p.

Extrait de la *Revue internationale de sociologie.*

Galabert (E.). — Le Rôle social de l'art. Paris, Giard et Brière. In-8°, 27 p.

Extrait de la *Revue internationale de Sociologie.*

Gandolphe (M.). — La vie et l'art des Scandinaves, avec une lettre de M. Gaston Paris. Paris, Perrin et Cie. In-16, viii-311 p.

Geschichte der Stadt Wien. Herausg. vom Alterthumsvereine zu Wien. Red. v. H. Zimmermann. I. Band. Wien, Holzhausen. In-folio, xxix-632 p. av. 181 ill. et 31 pl.

Gietmann. — Grundriss der Stilistik, Poetik und Aesthetik. Freiburg in B., Herder. In-8°, iv-387 p.

Grimaldi (O.). — Manuale di estetica. Brindisi, tip D. Mealli. In-8°, 150 p.

Grisar (H.). — Geschichte Roms und der Pæpste im Mittelalter Mit besonderer Berücksichtigung von Cultus und Kunst nach den Quellen dargestellt. I. Band, 1te Lieferung. Freiburg in B., Herder. In-8°, x et p. 1 à 64.

Il paraîtra 6 volumes.

Grosse (K.). — Geschichte der Stadt Leipzig von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Auf 80 Abbild. und Plänen nach alten und seltenen Stichen verm. Neudruck der Ausg. von 1842. I. Band. Leipzig, Zangenberg und Himly. In-8°, x-594 p.

Hach (O.). — Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. Berlin, R. Mickisch. In-8°, vii-152 p. avec frontispice.

Hasenclever (A.). — Aus Geschichte und Kunst des Christentums. 2. (Schluss-) Reihe. Berlin, C. A. Schwetschke. In-8°, iv-194 p.

Hautcœur (E.). — Histoire de l'église collégiale et du chapitre de Saint-Pierre de Lille. T. III. Paris, Picard. In-8°, 564 p. et planches.

Heinrichs (R.).— Die Aufhebung des Magdeburger Domschatzes durch den Administrator Christian Wilhelm von Brandenburg im Jahre 1630. Clewe, F. Bosse. In-8°, 26 p.

Horme (A.). — Frankfurter Inschriften. Frankfurt a M., C. Jügel. In -8°, vii-92 p.

Jakart (H.) et L. Demaison. — Les Inscriptions commémoratives de la construction d'églises dans la région rémoise et ardennaise, du x° au xvii° siècle. Caen, Delesques. In-8°, 32 p.
Extrait du *Bulletin monumental.*

Katcheretz (G.). Notes d'archéologie russe. Les Ruines de Merv. Paris, Leroy. In-8°, 8 p. av. grav.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Kraus (F.-X.). — Geschichte der christlichen Kunst. II Band, 1te Abtheilung : Mittelalter. Freiburg in B., Herder. In-8°, xi-512 p. av. frontispice et 306 grav.

Kuhn (A.).— Kunst-Geschichte. 12., 13. et 14. Lief. Einsiedeln, Benziger. In-4°, ill.

Kunstgeschichte in Bildern. III : Die Renaissance in Italien, bearbeitet von G. Dehio. Leipzig, E.-A. Seemann. In-folio, 110 planches.

Lacoste (F.). — Le Village et l'église de Saint-Philibert au diocèse de Dijon. Dijon, imp. Jobard. In-32, 176 p. et grav.

Leaken (A.).— Ghent, Archaeological and historical illustrations and notes. Gand, A. Hoste. Album in-8° obl., viii-66 p. av. planches.

Lecomte (M.). — La Ferté-Milon (Aisne). Souvenirs historiques et monuments. La Ferté-Milon. Béfort-Dupuis. In-18, 23 p. av. grav.

Leitschuh (F.). — Illustrirte Geschichte der Stadt Bamberg von der ältesten Zeiten bis auf die Neuzeit. 1. Lief. Nürnberg, Raw. In-8°, 32 p.
L'ouvrage comprendra 36 livraisons.

Leitschuh (F.). — Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Strassburg, Heitz. In-8°, viii-365 p.

Limprecht (C.). — Der Ursprung der Gothik und der altgermanische Kunstcharakter. Elberfeld, Selbstverlag. In-8°, 41 p.

Locati (L.). — Breve compendio di storia delle belle arti in Italia dalle origine fino ai giorni nostri. Vol. I (Pittura). Torino, tip. Salesiana. In-8°, 388 p. av. fig.

Male (E.). — L'Art religieux du xiii° siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. Paris, Leroux. In-8°, xiv-534 p. av. 96 fig.

Male (E.). — Quomodo Sibyllas recentiores artifices repræsentaverint (thèse). Paris, Leroux, In-8°, 79 p.

Moreira-Freire (J.). — Un problème d'art. L'Ecole portugaise créatrice des grandes écoles. Lisboa, J.-A. Rodrigues. Paris, May. In-16, 190 p. av. 11 pl.

Mouget (C.). — La Chartreuse de Dijon, d'après les documents des archives de Bourgogne. T. 1er. Neuville-sous-Montreuil. In-8°, xiv-445 p. et plans.

Mourey (G.).— Les arts de la vie et le règne de la laideur. Paris, Ollendorf. In-16, 141 p.

Müller-Bohn (H.).— Die Denkmäler Berlin. Steglitz-Berlin, Auerbach. In-4°, iv-72 p.

Nef (W.). — Die Aesthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig, H. Haacke. In-8°, 52 p.

Nielsen (C.-V.). — Den venetianske Skole og den senere Kunsts Forhold til Perspektivens. Et Afsnit af Perspektivens Historie. Kobenhavn, Trydes. In-4°, iv-90 p., avec 5 pl. et 11 illust.

Oppermann (T.). — Kunst og Liv i Nederlandene fra 1400 til 1700. Frimodt. In-8°, 166 p.

Pérès (G.). — L'Art et le Réel, essai de métaphysique fondée sur l'esthétique. Paris, Alcan. In-8°, xii-208 p.

Philippi (A.). — Die Kunst der Renaissance in Italien. IV. Buch : Die Hochrenaissance. 2 und 3 : Michel Angelo und Raffael (viii et p. 513-668 avec 96 grav. et 1 planche) ; V. Buch : Tizian, Correggio und das Ende der Renaissance (viii et p. 669-814 avec 69 grav.). Leipzig, E.-A. Seemann. In-8°.

Philippi (A.). — Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden. Tome 3e et dernier. Leipzig, Seemann. In-8°, p. 335 à 450, av. grav.

Piszter (I.). — Szent Bernardt es a kepzœmüveszetek [Saint Bernard et l'art]. Budapest, St-Stephan-Verein, In-8°, 30 p.

Probst (V.-F.) et A. Müllegger. — Augsburg in Bild und Wort. 70 Tafeln. Text von Th. Ruess. I. Lief. Augsburg, Lampart. In-folio, 6 pl. et 1 feuille de texte.
L'ouvrage comprendra 10 livraisons.

Pulszky (F.). — Magyarorszag Archaeologiàja. 1er et 2e vol. Budapest, « Pallas » Verlag. In-8°, 342 et 376 p.

Regnard (A.). — Etudes d'esthétique scientifique. La Renaissance du drame lyrique (1600-1876). Essai de dramaturgie musicale. Paris, Fischbacher. In-18, xviii-156 pages.

Riat (G.). — Caractères de la publication artistique contemporaine. Paris, Société bibliographique. In-8°.
Extrait du *Compte rendu des travaux du Congrès bibliographique international tenu à Paris du 13 au 16 avril 1898.*

Riegel (H.). — Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden, W. Hoffmann. In-4°, viii-247 p. avec 38 planches.

Robillard de Beaurepaire (G. de) — Excursion historique et archéologique aux environs de Pavilly. Caen, Delesques. In-8°, 104 p. et grav.
Extrait de l'*Annuaire normand* (1898).

Rohault de Fleury (C.), continué par son fils. — Les Saints de la messe et leurs monuments. VIe vol.: Saint Pierre (150 p. av. grav. et 109 pl.). Motteroz. In-4°, à 2 col.

Romberg (E.). — Quelques souvenirs d'un ancien directeur des Beaux-Arts (1859-62). Bruxelles, Weissenbruch. In-16, 32 p.

Soucaille (A.). — Rues, Portes et Places de Béziers (étude topographique et historique). Béziers, imp. Sapte. In-8°, 91 p.

Tanfani Centofanti (L.). — Notizie di artisti tratte dai documenti pisani. Pisa, E. Spoerri. In-8°, vii-582 p.

Tolstoi (L.). — Was ist Kunst? Aus dem Russ. von A. Markow. Berlin, H. Steinitz. In-8°, 112 p.

Trübner (W.). — Die Verwirrung der Kunstbegriffe. Francfurt am Main, Literar. Anstalt. In-8°, iii-70 p.

Vischer (F.-T.). — Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik. Stuttgart, Cotta Nachf. In-8°, xviii-308 p. avec portrait

Volkmann (L.). — Iconografia Dantesca, Die bildlichen Darstellungen zur Göttichen Komödie. Leipzig, Breitkopf und Härtel. In-8°, viii-179 p. avec 4 grav. et 17 planches.

Wastler (J.). — Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand. Graz, Leuschner und Lubensky. In-8°, iv-247 p.

Wauters (A.-J.) et D. Joseph. — Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst, xiii-xix. Jahrh. Berlin, G. Siemens. In-folio, 4 p.

Wickhoff (F.). — Ueber die historische Einheitlichkeit der gesammten Kunstentwickelung. Innsbruck, Druck der Wagner'schen Universitäts-Buchdruckerei.
Extrait des *Festgaben für Büdinger*.

Wœlfflin (H.). — Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München, F. Bruckmann. In-8°, xii-279 p. av. 110 fig.

Wustmann (G.). — Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig für Alt und Jung. Leipzig, A. Zieger. In-4°, viii-240 p. av. fig.

III. — ARCHITECTURE

Abteien und Klöster in Œsterreich; Heliogravüren nach Naturaufnahmen von Otto Schmidt. Texte vom P. Cœl. Wolfsgruber. I. Lieferung (6 pl.). Wien, F.-A. Heck. In-folio.

Arco y Molinero (A. del). — Restos artisticos e inscripciones sepulcrales del monasterio de Poblet. Barcelona, tip. de Vives y Susany. In-4°, 39 p. avec 1 gr.
Non mis dans le commerce.

Adamy (R.). — Die ehemalige frühromanische Centralkirche der Stiftes Sanct Peter zu Wimpfen im Thal. Unter Mitwirkung von E. Wagner. Darmstadt, A. Bergsträsser. In-folio, 31 p. avec 4 pl. et 33 grav.

Addlesshaw (P.). — The Cathedral Church of Exeter. London, G. Bell. In-8°. x-112 p. ill.

Adler (F.). — Mittelalterlichen Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. 12. (Schluss-) Lieferung. Berlin, W. Ernst und Sohn. In-folio, 7 pl. avec texte ill. (p. viii- et 25 à 130 du 2e vol.).

Æltere Denkmäler der Baukunst und des Kunstgewerbes in Halle a. S. 3. Heft. Halle, Niemeyer. In-4°, 4 p. av. 15 pl.

Alexandre. — Guide du visiteur à l'église de la Sainte-Trinité de Fécamp, ancienne abbatiale de l'abbaye bénédictine. Fécamp, Bause. In-32, ii-112 p.

Archives de la Commission des Monuments historiques, publiées sous le patronage de l'Administration des Beaux-Arts, par les soins de MM. A. de Baudot et A. Perrault-Dabot. Tome Ier : Ile-de-France, Picardie. 100 héliograv. av. 12 p. de texte. Paris, H. Laurens; Ch. Schmid. Gr. in-4°.
L'ouvrage comprendra 5 vol.

Der Backsteinbau romanischer Zeit besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Leipzig, Baumgärtner. In-folio, viii-94 p. av. 113 fig. dans le texte et 27 planches.

Bancalari (G.). — Forschungen und Studien über das Haus. II : Gegensætze des « oberdeutschen ». Typus und der ländlichen Häuser Frankreichs. Wien, A. Hölder. In-4°, 17 p. avec 19 gr.
Extrait des *Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*.

Barbier de Montault (X.). — Le Symbolisme architectural de la cathédrale de Poitiers. Ligugé, bureaux du *Pays poitevin*. In-8°, 12 p. av. gr.
Extrait du *Pays poitevin* (1898).

Barbaud (R.). — La Charente monumentale. Notice archéologique sur l'église abbatiale de Notre-Dame de Chastres, près Cognac. précédée d'une étude générale sur l'abbaye et suivie d'un projet de restauration. Paris, Gastinger. In-8°, 45 p. et 9 pl. avec plans et dessins.

Beltrami (L.) et G. Moretti. — Resoconto dei lavori di restauro eseguiti al castello di Milano. Milano, tip. Allegretti. In-4°, 63 p. av. fig. et 1 pl.

Bertaux (E.). — Castel del Monte et les architectes français de l'empereur Frédéric II. Paris, Imp. Nat. In-8°, 20 p.
Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*.

Besnard (A.). — Monographie de l'église et de l'abbaye Saint-Georges de Boscheville (Seine-Inférieure). Paris, Lechevalier. In-4°, v-288 p. av. gr. dans le texte et hors texte.

Blomfielt (R.). — A History of Renaissance architecture in England, 1500-1800. London, Bell. 2 vol. in-8°, 462 p.

Bœtticher (A.). — Die Bau-und Kunst denkmäler der Provinz Ostpreussen. VII : Königsberg (vii-395 p. av. fig., 4 pl. et 2 plans); — VIII : Aus der Kulturgeschichte Ostpreussens. Nachträge. (vii-126 et 81 p. av. fig. et pl.). Königsberg, Teichert.

Bonney-Cheap (T.-G.). — Cathedrals, Abbeys and Churches of England and Wales. Serial issue, Part I. London, Cassell. In-8°, 64 p.
Sera complet en 14 fascicules mensuels.

Bonnot. — L'Église Saint-Pierre de Provins, d'après un inventaire inédit de 1782. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 7 p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1897).

Bouillet. — L'Église de Laval-Dieu (Ardennes) et ses boiseries sculptées. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p. et gr.

Bouillet (A.). — Les Églises paroissiales de Paris. 5 : La Sainte-Chapelle (16 p. av. gr.) ; — 6 : Notre-Dame d'Auteuil (16 p. av. gr.); — 7 : Saint-Sulpice (16 p. av. gr.). — Paris, Gaume. In-8°.

Bragante (G.). — Progetto di restauro del Palazzo di S. Giorgio in Genova, e sua destinazione a borsa di commercio. Genova. tip. Armanino. In-16 obl., 21 p. avec 14 pl.

Bünker (J.-R.). — Das Bauernhaus in der östlichen Mittelsteiermark und in benachbarten Gebieten. Wien, A. Hölder. In-4°, 79 p. avec 56 grav.
Extrait des *Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*.

Carpentier (E.). — Historique de l'hôtel de ville de Roye. Montdidier, imp. Carpentier. In-8°, 16 p. av. gr.

La Casa Bajatti Valsecchi al n° 7 della via di S. Spirito, in Milano. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C. In-folio, 8 p., avec 57 pl.

Le Castel Béranger. Œuvre d'Hector Guimard. Paris, J. Rouam et Cie. Album in-4° oblong de 65 pl.

Charvet (E.-L.-G.). — L'Hôtel de ville d'Arles. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 27 p. av. fig.

Charvet (E.-L.-G.). — Lyon artistique. Architectes. Notices biographiques et bibliographiques, avec une table des édifices et la liste chronologique des noms. Lyon, Bernoux et Cumin. In-8°, ix-438 p. av. 80 portraits.

Christofani (C.). — La basilica della SS. Annunziata [in Firenze] e la metropolitana di S. Maria del Fiore. Firenze, tip. R. Ricci. In-16, 120 p.

Cleveland (C.-M.). — Half hour at Rouen cathedral. Rouen, imp. Leprêtre. In-16, 63 p.

Clifton (A.-B.). — The Cathedral Church of Lichfield. London, G. Bell. In-8°, 137 p. avec 39 ill.

Cohausen (A. von). — Die Befestigungsweisen der Vorzeit und des Mittelalters. Wiesbaden, Kreidel. In-8°, xlvi-340 et 6 p., avec atlas de 57 pl.

Correll (F.). — Portale und Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Mit einem Vorwort von P. J. Rée. Frankfurt am Main, Keller. In-4°, 100 pl. avec 2 p. de texte.

Depoin (J.). — La Reconstruction de l'hôtel archiépiscopal de Pontoise par le cardinal d'Estouteville. Versailles, imp. Cerf. In-8°, 8 p.

Devaux (L.). — Église de Vichères. Nogent-le-Rotrou, Hamard. In-8°, 8 p. av. grav.
Extrait de la *Revue des Archives historiques du diocèse de Chartres*.

Die Baukunst, herausg, von R. Bowmann et R. Graul : II. J. Neuwirth : Die Dom zu Prag (16 p. av. 20 fig. et 8 pl.); — III. F. Pascha : Die Grab-Moschee des Sultans Kait-Bai (12 p. av. ill. et 8 pl.) ; — IV. H. Holtzinger : Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna (12 p. av. ill. et 8 pl.) ; — V. A. Haupt : Portugiesische Frührenaissance (20 p. av. ill. et 8 pl.) ; — VI. G. Pauli : Das Rathhaus zu Bremen (18 p. av. ill. et 7 pl.): — VII. E. Renard : Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal (20 p. av. ill. et 8 pl.) ; — VIII. P. Schumann : Die Dom zu Pisa (18 p. et 9 pl.); — IX. Schaefer : Die Kathedral von Reims (18 p. av. 18 fig. et 8 pl.). Berlin, W. Spemann. In-f°.

Duplain (L.) et J. Giraud. — Saint-Paul de Lyon (étude d'histoire lyonnaise). Lyon, Rey et Cie. In-8°, 297 p. av. 3 plans, 24 pl. et 3 feuilles de blasons.

Ebe (G.). — Die Schmuckformen der Monumentalbauten aus allen Stilepochen seit der griechischen Antike. VII : 2te Klassizir-Barockperiode (3e vol. : p. 1-191, avec 137 ill.); — VIII : Rokoko und Klassizismus (3e vol. : viii et p. 193 à 359, av. 133 ill.). Berlin, W. et S. Lœwenthal. In-4°.

Edmonds (W.-J.). — Exeter Cathedral. London, Isbister. In-8°, 62 p. av. grav.

L'Espagne artistique et monumentale. La Cathédrale Palma de Majorque. Barcelone, Parera et Cie. In-4°, 44 p. et 18 p.

D'Espouy (H.). — Fragments d'architecture, IIe série. Architektonische Einzelheiten des Mittelalters und der Renaissance aufgen. und rekonstruit von den hervorragendsten Architekten. Berlin, Hessling. In-folio, 100 planches et 7 p. de texte.

Eyre-Todd (G.). — The Book of Glascow cathedral. A history and description. With special Chapters written by archbishop Eyre, J.-F.-S. Gordon, P. M'Adam

Muir. J. Honeyman, J. Paton, A.-H. Millar, and S. Adam. Glasgow, Morison Bros. In-4°, XII-454 p. av. grav.

Ferguson (R. S.). — Carlisle Cathedral. London, Isbister. In-8°, 63 p. av. grav.

Fischer (F.). — Die Marienburg Illustrierter Führer durch die Geschichte und Räume der bedeutendsten deutschen Kulturstätte der Ostmark. Graudenz, J. Gaebel. In-12, 50 p. av. 11 fig. et 1 plan.

Fisher (A.-H.). — The Cathedral Church of Hereford. London, G. Bell. In-8°, 118 p. av. 40 ill.

Fossey (J.). — Monographie de la cathédrale d'Évreux. Evreux, imp. Odieuvre. In-4°, VII-231 p. av. gr.

Fouéré-Macé. — L'Église abbatiale de Lehon en 1897. La Consécration; les Vitraux; les Tombeaux; la Ruinomanie. Précédé d'une préface de M. de La Borderie. Rennes, Caillière. In-8°. XIV-95. p.

Fournier-Sarlovèze. — Les Châteaux de France. Vaux-le-Vicomte. Paris, 28, rue du Mont-Thabor. In-4°, 28 p. av. gr.

Extrait de la *Revue de l'Art ancien et moderne* (1898).

Frézon (V.). — Historique de l'ancien hôtel de ville de Montdidier. Montdidier, imp. Carpentier. In-8°, 19 p. av. gr.

Gauthier (J.). — L'ancienne collégiale de Sainte-Madeleine de Besançon et son portail à figures du XIIIe siècle. Besançon, imp. Dodivers. In-8°, 16 p. et pl.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (1898).

Gerhardt (F.). — Schloss und Schlosskirche zu Weissenfels. Weissenfels, Lehmstedt. In-8°, VIII-128 et 7 p.

Geschichte der Burgen und Klöster des Harzes. IV : K. Meyer : Die Burg Questenburg und das Questenfest (48 p.); — V : A. Geyer : Geschichte des Cistercienserklosters Michaelstein bei Blankenburg am Harz (76 p.). Leipzig, B. Franke. In-8°.

Gillard (G.). — Gallardon, son église paroissiale, ses chapelles. Paris, Lechevalier. In-8°, 118 p. av. 22 gr. et vign.

Gille (P.). — Versailles et les deux Trianons. Relevés et dessins par Marcel Lambert. 1er, 2e et 3e fascicules (p. 1 à 72). Tours, Mame. Grand in-4°. av. grav. et 1 plan séparé.

Godron (R.). — Elemente der architektonischen Formenlehre und die vier Säulenordnungen in der Entwicklung der Renaissance. München, Callvey. In-folio, 20 pl., av. 2 p. de texte.

Granges de Surgères (De). — La Cathédrale de Nantes. Documents inédits (1631). Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 19 p.

Guibert (L.). — La Maison Nivet, à Limoges. Limoges, Ve Ducourtieux. In-8°, 15 p. et planche.

Gurlitt (C.). — Die Bankunst Frankreichs. 3. und 4. Liefer. Dresden, Gilbers, 50 pl. in-folio.

Hanemann (A.). — Schloss Corvey a. d. Weser. Hœxter, O. Buckholtz. In-8°, 25 p. et 5 pl.

Hartung (H.). — Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland, in photogr. orig.-Aufnahmen. 3. Lieferung. Berlin, Wasmuth. In-folio, 25 pl. av. 2 p. de texte.

Heyer (R.). — Alt-Hildesheim. Bemerkenswerthe Gebäude und Einzelmotive in Photogravüren und Chromolithogr. nach Aquarellen. 1. Sammlung. Wolfenbüttel, J. Zwissler. In-f°, 10 pl. av. 2 p. de texte.

Die historischen Denkmäler Ungarns in der Milleniums — Landesausstellung. Red. von B. Czobor. I. Heft. Wien, Gerlach und Schenk. In-4°, I-16 p. av. 4 pl.

L'ouvrage comprendra environ 25 fascicules.

Hoffmann (T.). — Die Burg Berwartstein (Ruine Bärbelstein) mit dem Thuren Kleinfrankreich zu Erlenbach und die St Anna-Kapelle bei Niederschlettenbach in der Pfalz. Ludwigshafen, A. Lauterborn. In-8°, 48 p. av. ill. et 1 planche.

Hohenegger (A.). — Das Kapuziner-Kloster zu Meran. Innsbruck, F. Rauch. In-8°, VIII-202 p. av. 16 ill.

Hunecke (W.). — Das Kloster Lilienthal und die Gemeinde Falkenhagen. Detmold, Hinrichs. In-8°, 83 p. av. 1 grav.

Jérome (L.). — L'Église Notre-Dame de Bon-Secours à Nancy. Nancy, Wagner. In-8°, X-310 p. et grav.

Jouy (E.). — Le Triforium de la cathédrale de Meaux. Restauration de la partie ancienne. Lagny, imp. Colin. In-8°, 5 p. av. grav.

Kempf (R.) et Buff (A.). — Alt-Augsburg. Eine Sammlung architecton. und kunstgewerbl. Motive. Berlin, Kanter und Mohr. In-folio, 100 pl. av. 23 p. de texte.

Kendrick (A.-F.). — The Cathedral Church of Lincoln. London, G. Bell. In-8°, 150 p. av. 46 ill.

Kergrist (F. de). — L'Église de Saint-Jean-du-Doigt (histoire et description). Caen, Delesques. In-8°, 24 p. et grav.

Extrait du *Compte rendu du Congrès tenu à Morlaix en 1896 par la Société française d'archéologie.*

Klemm (A.). — Die Stadtkirche zu Sulz am Neckar. Nebst Beiträgen zu einer Geschichte der Stadt. Stuttgart, Kohlhammer. In-8°, 48 p. et 1 gr.

Extrait du *Württ. Jahrb. für Statistik und Landeskunde.*

Knauer (F.). — Schœnbrunn. Belehrender Führer. Wien, Lechner. In-12, 90 p. av. 3 fig. et 1 plan.

Kühnlein (M.). — Die evangelischen Kirchen und Kapellen in Berlin und seiner nächsten Umgebung. Berlin, Nahmmacher. In-8°, 48 p.

Lauzun (P.). — Châteaux gascons de la fin du XIIIe siècle, avec introd. de M. G. Tholin. Auch, imp. Foix. In-8°, 436 p. av. pl. et plans.

Laveyx (A.). — De quelques monuments historiques à Ussel (Corrèze) : Notre-Dame. Paris, imp. Maurin. In-16, 20 p. et grav.

Lecrocq. — Visite à l'abbaye du Breuil-Benoît, au diocèse d'Evreux (Marcilly-sur-Eure). Mesnil-sur-l'Estrée, imp. Didot. In-8°, 48 p. av. grav.

Leidich. — Die Kirche und der Kreuzgang des ehemaligen Cistercienserklosters in Pforta. Berlin, W. Ernst und Sohn. In-folio, 15 p. av. 16 grav. et 4 pl.
Extrait de la *Zeitschrift für Bauwesen*.

Lenglet. — Description : 1° de la chapelle de la Mailleraye et du manoir ; 2° de l'église de Guerbaville. Rouen, imp. Leprêtre. In-8°, 108 p.

Lichtwark (A.). — Deutsche Kœnigstädte. Berlin, Potsdam, Dresden, München, Stuttgart. G. Kühtmann. In-8°, 132 p.

Liot (E.). — Manoir de Nollent ou des Gens d'armes, rue Basse-Saint-Gilles (Caen). Caen, imp. Adeline. In-18, 24 p. et 2 planches.

Lippert (J.). — Das alt Mittelgebirgshaus in Bœhmen und sein Bautypus. Prag, J.-G. Calve. In-8°, 24 p. et 6 pl.
3e fascicule du 1er volume des *Beitræge zur deutsch-bœhmischen Volkskunde*.

Mac Gibbon (D.) et T. Ross. — The Ecclesiastical Architecture of Scotland, from the earliest times to the seventeenth Century. Vol. 3. Edinburgh, D. Douglas. In-8°, 664 p.

Maitre (L.). — Une Église carolingienne à Saint-Philbert-de-Grandlieu (Loire-Inférieure). Caen, Delesques. In-8°, 41 p. et grav.
Extrait du *Bulletin monumental* (1898).

Manns (P.). — Geschichte und Beschreibung der Burg Hohenzollern. Hechingen. A. Walther. In-8°, 31 p. et 1 gr.

Margadant (J.). — Onze koninklijke paleizen (Het Loo. 's Huis-ten-Bosch. Paleis te Amsterdam. Paleis in's Nordeinde. Soestdijk.) Haarlem, H.-D. Tjeenk Willink. In-4°, 36, 28 et 16 pl.

Marignan (A.). — Le Portail occidental de Notre-Dame de Chartres. Paris, Bouillon. In-8°, 13 p.
Extrait du *Moyen âge* (1898).

Mauke (A.). — Die Baukunst als Steinbau, Basel, B, Schwale. In-8°, VII-230 p. av. 138 pl. et grav.

Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten, herausg. von H. Joly. I. Italien, I. Leipzig, K. F. Koehler. In-4°, 23 planches.

Meldahl (F.). — Die Frederikskirche zu Kopenhagen. (En danois et en allemand.) Kopenhagen, Berlin, C. Wasmuth. In-folio, 79 p. av. gr. et 38 pl.

Métais (P.). — Saint-Denis de Jaulnay. Monographie paroissiale. Ligugé, bureaux du *Pays poitevin*. In-8°, 22 p. av. grav.
Extrait du *Pays poitevin* (1898).

Mothes (O.). — Handbuch des evangelisch-christlichen Kirchenbaues. Leipzig, Tauchnitz. In-8°, VIII-405 p. et 59 grav.

Musset (G.). — L'Abbaye de la Grâce-Dieu (Saintes). Mme Mortreuil. In-8°, 560 pages.
Extrait du 27e vol. de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.

Nitto de Rossi (G. B.). — La basilica di S. Nicolo di Bari è palatina ? Questione storica intormo alla lapide della sua dedicazione. Trani, tip. di Vecchi. In-8°, 105 p. av. 1 pl.

Noguera Camoccia (J.). — Escorial à la vista. Guia descriptiva del Real Monasterio, Templo y Palacio de San Lorenzo del Escorial. Madrid, Murillo. In-12, 42 p. av. 20 pl.

Ohmann (F.) et K.-B. Madl. — Architectur und Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo und Empires aus Böhmen und anderen österr. Ländern. 2te Lieferung. Wien, A, Schroll. In-folio, 10 pl. avec 2 p. de texte.

Pannewitz (A. von). — Formenlehre der romanischen Baukunst in ihrer Anwendung auf den Quaderbau. Leipzig, Baumgärtner. In-folio, 40 pl. avec X p. de texte.

Prestel (J.). — Das Residenzschloss in Darmstadt nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Mainz, V. von Zabern. In-3°, 31 p. av. 2 gr.

Pyl (T.). — Geschichte der Greifswalder Kirchen. Nachträge. I. Heft. Greifswald, J. Abel. In-8°, IV-69 p.

Quennell (C. H. B.). — The Cathedral Church of Norwich. London, G. Bell. In-8°, 112 p. av. 40 ill.

Ranquet (H. du). — L'Église de Saint-Nectaire. Caen, Delesques. In-8°, 36 p.
Extrait du *Compte rendu du 62e Congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand*.

Remy (E.). — Monographie du Palais de justice de Grenoble. Grenoble, Gratien et Cie. In-8°, 96 p. avec grav.

Repullès y Vargas (E.-M.). — El simbolismo en la arquitectura cristiana. Madrid, imp. del l'Asilo de Huerfanos del S. C. de Jesus. In-4°, 46 p.

Robertson (T. S.). — The Progress of art in English Church architecture. Gay and Bird. In-8°. XXIII- 176 p.

Rochebrune (O. de). — La Vendée qui s'en va. Le Château de Saint-Pompain. Vannes, Lafolye. In-8°, 8 p.
Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*.

Rochemonteix (A. de). — La Chapelle de la Vierge de la Font-Sainte, en Haute-Auvergne. Caen, Delesques. In-8°, 11 p.
Extrait du *Compte rendu du 62e Congrès archéologique de France, tenu en 1895 à Clermont-Ferrand*.

Rouvier (F.). — Les Grands sanctuaires de la Très Sainte Vierge en France. Tours, Mame. In-4°, 434 p. av. grav.

Schade (A.). — Geschichte der Kirche zum allerheiligsten Namen Jesu in Breslau, ehemaligen Jesuiten und Universitätskirche, jetzigen Pfarrkirche der St-Ma-

thias-Gemeinde. Breslau, G.-P. Aderholz. In-8°, 48 p. avec 1 grav.

Schæfer (K.). —Die Baukunst des Abendlandes. Leipzig, G.-J. Gœschen. In-12, 178 p. avec 22 fig.

Sergeant (P.-W). — The Cathedral Church of Winchester. London, G. Bell. In-8°, 140 p.

Soupis pamatek historickych a umeleckych v kralovstvi ceskem od pzaveku do pocatku xix. stoleti. [Les monuments historiques et artistiques dans le royaume de Bohême, depuis les temps les plus anciens jusqu'au commencement du xixe siècle]. Prague, Bursik et Kohout. In-8°, 6 et 142 p. av. fig. et 4 pl.

Spuhrmann (R.). — Der Cammner Dom, Cammin, Formazin und Knauff. In-8°, 60 p.

Teissier (O.). — La Cathédrale de Fréjus. Notes et documents, accompagnés d'un plan. Draguignan, imp. Latil. In-8°, xv-31 p.

Thiollier (N.). — Notice archéologique sur l'église de Curgy. Autun, imp. Dejussieu. In-8°, 12 p. et grav.
Extrait des *Mémoires de la Société éduenne* (nouvelle série, t. XXVI).

Tillessen (R.). — Das grossherzogliche Schloss zu Mannheim. Ausgewählte Innendekorationen. Berlin, Kanter und Mohr. In-folio, 48 pl. avec xi-1 p. de texte ill.

Tortel. — Notice historique sur l'église Sainte-Marie de Toulon. Toulon, Imp. catholique. In-8°, xvi-358 p. avec grav. et plans.

Ulbrich (P.-E.). — Die katholischen Kirchen Würzburgs. Würzburg, A. Gœbel. in-12, 383 p.

Viatte (J.). — L'Église Saint-Julien-le-Pauvre de Paris. Monographie de l'église et de ses environs. E. Paul fils et Guillemin. In-8°, 14 p. av. 14 planches.

Vlaminck (A. de). — L'Église collégiale Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire, t. II. Bruxelles, imp. Huysmans. In-8°, xxiv-329 p.
N° 8 des publications extraordinaires du Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde.

Voillery. — Monographie de l'église de Pommard. Beaune, imp. Batault. In-8°, 69 p. et grav.
Extrait des *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie*.

Walter (J.). — Die Dinghöfe und Ordenshäuser der Stadt Rufach, nebst einem Anhang : Zur Baugeschichte des Münsters zu Unsern Lieben Frauen. Zabern, A. Fuchs. In-8°, iv-35 p.

Weber (P.). — Das Weigel'sche Haus und das alte Jena. Jena, O. Rossmann. In-8°, 22 p. avec 1 grav.
Extrait de la *Jenaische Zeitung*.

Weizsæcker (P.). — Kurzer Führer durch die Geschichte und die Ruinen des Klosters Hirsau. Stuttgart, P. Neff. In-12, 36 p. av. plan.

Wolff (C.) et R. Jung. — Der Rœmer in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main, K.-T. Völker. In-8°, vi-128 p. avec 16 pl. et 78 grav.

Zacharias (O.). — Die Burgruine « Dewin » im deutschen nördlichen Bœhmerlande. Reichenberg in Böhmen, Selbstverlag. In-8°, 28 p.

Zemp (J.). — Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Zürich, F. Schultess. In-8°, xix-368 p.

IV. — PEINTURE — EXPOSITIONS

Alberti (Z.). — La più antica veduta di Trento, acquarello di Alberto Dürer, note e confronti. Trento, G. Zippel. In-8°, 28 p. av. fig. et 1 planche.

Aus dem Psalterium aureum der Stiftsbibliothek in Sanct Gallen. Sanct Gallen, Köppel. In-folio, 6 pl.

Ave Maria ! 16 Blätter nach Darstellungen eines spätgotischen westphalischen Liebfrauenaltars. Nebst einem Vorwort. Bladbach, B. Kühlen. In-4°, 16 pl. av. 8 p. de texte.

Bayle (G.). — Contribution à l'histoire de l'école avignonnaise de peinture (xve siècle). Nimes, imp. Chastanier. In-8°, 73 p.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Nimes*. (1897).

Beaurepaire (C. de). — Notice sur un tableau du musée d'Avranches. Caen, Delesques. In-8°, 15 p. et grav.
Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie* (t. 18).

Berenson (B.). — Die florentinischen Maler der Renaissance. Mit einem Index zu ihren Werken. Aus dem Englischen von Otto Dammann. Von Verfasser selbst durchgesehen und ergänzt. Oppeln. Maske. In-8°, t. iii-164 p.

Borrmann (R.). — Aufnahmen mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien in Deutschland. 2.-3. Liefer. (de chacune 8 pl., av. 8 p. de texte.) Berlin, E. Wasmuth. In-folio.

Brunn (J.-A.). — An enquiry into the art of the illuminated manuscripts of the middle ages. Part I : Celtic illuminated manuscripts. Stockholm, Samson et Wallin. In-4°, xiv-86 p. av. 10 pl.

Catalogue de manuscrits avec miniatures du xiiie au xviiie siècle. Livres à figures sur bois. Paris, Belin. In-8°, 160 p.

Catalogue descriptif des tableaux du musée de Picardie, à Amiens. Amiens, imp. Piteux frères. In-16, xviii-288.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins et gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars le 1er mai 1899. Evreux, Hérissey, édit. In-32, 352 p.

Catalogue illustré de la Société Nationale des Beaux-Arts. Paris, Baschet. In 8°, lxiii-192 p.

Cook (E.-T.) — Handbook to the Tate's Gallery. London, Macmillan. In-8°, 298 p. 8 pl.

Debert (R.). — La Caricature et l'humour français au xixe siècle. Paris, Larousse. In-8°, 287 p. avec 250 grav.

Delage (E.). — Note sur une œuvre ignorée de Rembrandt, ou l'étude peinte du *Jeune homme à la toque de velours*, avec un fac-similé du tableau attribué au maître, les images des deux eaux-fortes représentant son personnage, connues pour être de Jean Liévens et de Rembrandt, et les commentaires des auteurs sur lesdites gravures. Paris, l'auteur, 5, rue Mogador. In-8°, 34 p.

Delignières (E.). — Notice sur plusieurs anciennes peintures inconnues de l'école flamande. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 43 p. et grav.

Delisle (L.). — « Initiales artistiques extraites de chartes du Maine », par J. Chavanon. Paris, Imp. Nat. In-4°, 13 p,

Extrait du *Journal des Savants* (janvier 1899).

Delisle (L.). — Notice sur un manuscrit de l'église de Lyon du temps de Charlemagne. Paris, Klincksieck. In-4°, 16 p. et 3 pl.

Dessins de maîtres anciens et modernes. 1re liv. Paris, Per Lamm. In-8°, 5 pl. av. 4 p. texte.

Il paraîtra une livraison par semaine.

Didron (E.). — Le Vitrail, conférence faite à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs. Paris, J. Rouam. In-4°, 16 p. et grav.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Machines (avenue de la Bourdonnais), le 1er mai 1899. Paris, P. Dupont. In-32, cxxxiv-551 p.

L'Exposition Rembrandt à Amsterdam, 40 pl. avec texte, par C. Hofstede de Groot, et catalogue complet et détaillé de l'Exposition. Amsterdam, Scheltema et Holkema's. In-folio.

Foster (J.-J.). — British Miniature-Painters and their Works. Low. In-4°.

Frimmel (Th. von). — Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. I. Band. 4. Lief : Die alten niederländischen und deutschen Meister in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien und die modernen Gemälde ebendort (p. 451-656 avec grav.). Leipzig, G.-H. Meyer. In-16.

3e série des *Kleine Galeriestudien.*

Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. III. Th. : Gemälde moderner Meister. Aquarelle und Handzeichnungen. Leipzig, Schulze. Wien. In-12, 245 p.

Guerlin (A.). — Notes sur les tableaux offerts à la confrérie de Notre-Dame-du-Puy, à Amiens. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 20 p. et gr.

Hahr (A.). — En gustaviansk malare. Per Krafft d. ä. och hans verksamhet; Sverige. Stockholm, Wahlström et Wildstrand. In-8°, 108 p. et 2 pl.

Handzeichnungen alter Meister an der Albertina. Herausg. von J. Schönbrunner et J. Meder. III. Band. 1-9. Lief. Wien, Gerlach und Schenk. In-4°.

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. 2-8. (Schluss-) Lief. (de chacune 8 pl.). Haarlem, Kleinmann, In-folio.

Handzeichnungen alter Meister im kön. Kupferstichkabinet zu Dresden. Herausg. und besprochen von K. Wœrmann. 6. Mappe (25 pl. av. p. 61-72 du texte). München, F. Hanfstaengl. In-folio.

Herzoglich-Sachsen- Altenburgisches Museum (Lindenau - Stiftung). Beschreibender Katalog der Gemäldesammlung. Altenburg, Pierer'scheHofbuchdruckerei. In-8°, viii-161 p.

Hortus deliciarum de l'abbesse Herrade de Landsperg. Reprod. lithographiques d'une série de miniatures calquées sur l'original de ce manuscrit du xiie siècle. Texte explicatif par G. Keller. Liv. X (supplément) (10 pl. et p. 45-59 du texte). Strasburg, K. J. Trübner. In-folio.

Illuminated Manuscripts in the British Museum. Miniatures, Borders and Initials reproduced in gold and colours. With descriptive text by G. F. Warner. Printed by order of the trustees sold at the British Museum. London. In-4°, 7 pl. av. texte explic. en regard.

Inventaire des tableaux du Roy, rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, publié pour la première fois avec des additions et des notes par F. Engerand. Paris, Leroux. In-8°, xxxii-697 p.

Jadart (H.). — Un portrait de Louis XIII au musée de Reims. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p.

Laban (F.). — Rembrandts Bruder im Helm, Leipzig, E. A. Seeman. In-4°, 8 p. et 1 pl.

Extr. de la *Zeitschrift für bildende Kunst* (1898).

Lehmann (H.). — Die Glasgemälde im kantonalen Museum in Aarau. Aarau, H. R. Sauerländer. In-8°, v-63 p. avec front.

Les Maîtres du dessin; éd. sous la direction et avec préface de Roger Marx. N° 1. Paris, Chaix. In-8°, 4 pl.

Il paraîtra une livraison par mois.

Malderghem (J. van). — Les Fresques de la Leugemeete. Lettre ouverte à Jules Breton. Bruxelles, imp. Severeyns. In-8°, 8 p.

The Master painters of Britain. Edit. by Gleeson White. Vol. I. Edimburgh, Whittaker. In-4°, xx-41 p. av. gr.

L'ouvrage comprendra 4 volumes.

Die Meisterwerke des Museo del Prado in Madrid. 1-8. Lief. (de chacune 11 pl.). Berlin, Phot. Gesellschaft. Gr. in-folio.

Menendez Pidal (R.). — Catalogo de la Real Biblioteca. Manuscritos. Cronicas generales des Espana. Madrid, Murillo. In-4°, xi-1-164 p. av. 7 pl.

Les Merveilles de l'Exposition de 1900. Ouvrage publié sous la direction de J. Trousset. 1re livr. (p. 1 à 8). Paris, Montgredien. In-8°.

Nève (J.). — Le Martyre de Saint-Sébastien, tableau de Memling au musée de Bruxelles. Bruxelles, imp. Ve J. Baertsoen. In-8°, 10 p. av. 3 pl.

Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

Oidtmann (H.). — Die Glasmalerei. II. Theil: Die Geschichte der Glasmalerei. I. Band: Die Frühzeit bis zum Jahre 1400. Köln. Bachem. In-8°, viii-368 p.

Paris-Salon 1899. Texte par E.-G. de la Grenille. 1re livr. Paris, E. Bernard et Cie. Gr. in-8°, av. pl. et 1 p. de texte.

L'ouvrage comprendra 5 fascicules.

Les Pastels de Maurice Quentin de la Tour à Saint-Quentin. Texte par H. Lapauze; préface par G. Larroumet. Paris, Bulloz. Pt in-folio, xii-132 p. av. 82 pl. Gr. in-folio.

The Portfolio. The Paintings and Drawings of A. Dürer. By Cust and others. London, Seeley. In-8°.

Rabelle (A.). — Les Peintures murales de l'église de Pleine-Selve, représentant le martyre de sainte Yolaine. Un émail limousin de la fin du xiie ou du commencement du xiiie siècle. Saint-Quentin, imp. Poette. In-8°, 8 p. et pl.

Rapport sur le musée de peinture et de sculpture de Grenoble, présenté par M. J. Bernard, conservateur. Grenoble, Baratier et Dardelet. In-8°, 15 p.

Razzoli (R.). — Gli affreschi d'Ognissanti in Firenze. Firenze, tip. Ariani. In-16, 28 p.

Ricci (G.). — Brevi canni da Carlo Cignani e la lunette sotto il portico della chiesa di S. M. dei Servi. Bologna, tip. sua Monti. In-8°, 14 p.

Rooses (M.). — Les Peintres néerlandais au xixe siècle. Paris, May. Gr. in-4°, xvi-253 p. av. 212 gr. et pl.

Schaeffer (A.). — Kaiserliche Gemälde-Galerie in Wien, 1. und 2. Lief. Wien, Löwy. In-folio.

Schmarsow (A.). — Masaccio-Studien. III : Masolino oder Masaccio? Die Streitfrage in der Capella Brancacci zu Florenz (vii-89 p. av. album de 13 pl.); IV : Masaccio oder Masolino? Die Streitfrage in St Clemente in Rom (vii-91 p. av. album de 20 pl.). Cassel, Th. Fisher. In-folio.

Signac (P.). — D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme. Paris, bureaux de la *Revue blanche*. In-8° carré, 104 p.

Société des Artistes français. Catalogue illustré du Salon de 1899. Paris, Baschet. In-8°, 272 p.

Strzygowski (J.). — Das Werden des Barock bei Raphaël und Corregio, nebst einem Anhang über Rembrandt. Strassburg, Heitz. In-8°, 140 p. av. 3 pl.

Thomas (J.). — Les Vitraux de Galas dans l'église de Saint-Jean-de-Losne. Dijon, imp. Jobard. In-8°, 16 p. av. 1 eau-forte.

Toni (G. B. de). — Due affreschi di scuola del Mantegna. Padova, tip. del Seminario. In-8°, 16 p.

Extrait du *Bollettino del Museo civico di Padova* (1898).

Toni (G. B. de). — Il rittratto leonardesco di Amerigo Vespucci : lettera a Guido Carocci. Padova, tip. dei Seminario. In-16, 7 p.

Extrait de l'*Arte e Storia* (1898).

Vaissier (A.). — Antiquités burgondes au musée d'archéologie de Besançon. Besançon, imp. Dodivers. In-8°, 8 p. et 3 pl.

Vitry (P.). — Les Peintures au musée du Louvre. I : Ecoles étrangères (in-8°, 20 p.); — II : Ecole française (in-8°, 18 p,). Melun, Imp. administrative.

Vitry (P.). — La Peinture italienne. Melun. Imp. administrative. In-8°, 20 p.

Volksthümliche Führer durch die kön. Sammlungen in Berlin, herausg. von der Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen. I. Schultz : Deutsch-Niederländische Malerei im Alten Museum (16 p.); II. Schultz : Italienische und Spanische Malerei im Alten Museum (15 p.); III. Schultz : Das Treppenhaus im Neuen Museum (14 p.). Berlin, W. Speemann. In-8°.

Wilpert (J.). — Die Malereien der Sacramentskapellen in der Katakombe des heil. Callistus. Freiburg i. B., Herder. In-8°, xii-48 p. av. 17 gr.

V. — SCULPTURE

Abgrall (J.-M.). — Inscriptions gravées et sculptées sur les édifices et monuments du Finistère. Caen, imp. Delesques. In-8°, 47 p.

Extrait du *Compte rendu du 63e congrès archéologique de France, tenu à Morlaix et à Brest en 1896.*

Bode (W.). — Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. Lief. xlix-lix. München, Bruckmann.

Brune (P.). — Les Sculptures et les Peintures de l'église de Saint-Antoine en Viennois. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p. et gr.

Clausse (G.). — Les Monuments du Christianisme au moyen âge. Les Marbriers romains et le mobilier presbytéral. Paris, Leroux. In-8°, x-527 p.

Due Capolavori di Antonio Rizzo nel Palazzo ducale di Venezia. Venezia, tip. Emiliana. In-folio, 6 pl. avec 11 p. de texte.

Elfenbeinplatten in den Dyptichen der Codices 53, 60 und 359 der Stiftsbibliothek zu Sanct Gallen. Sanct Gallen, Klöppel. In-folio, 4 pl.

Fourier de Bacourt. — Epitaphes et Monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul. Fasc. 2. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre. In-8°, p. 33 à 79 et 17 pl.

Ginon (G.). — La Sculpture florentine au xive siècle. Lyon, imp. Vitte. In-8°, 16 p.
Extrait de l'*Université catholique*.

Graeven (H.). — Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England. Rom, Istituto archeologico germanico. In-8°, 71 pl. av. 36 p. de texte.

Grandmaison (L. de). — La Tombe de Lancelot du Fau, évêque de Luçon, et Claude Content, orfèvre de Tours (1523). Vanne, Lafolye. In-8°, 11 p.
Extrait de la *Revue du Bas-Poitou*.

Lange (K.). — Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig. E. A. Seemann. In-4°, 93 p. av. ill. et 2 pl.

Marchal (E.). — Quelques considérations sur l'histoire de la sculpture belge. Bruxelles, Hayez. In-8°, 18 p.
Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (1898).

Marignan (A.). — L'Ecole de sculpture en Provence du xiie au xiiie siècle. Paris, Bouillon. In-8°, 64 p.
Extrait du *Moyen âge* (1899).

Martinozzi (M.). — La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di S. Domenico in Bologna : osservazioni. Bologna, tip. N. Zanichelli. In-8°, 26 p. av. 3 pl.

Münzenberger et Beissel. — Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. 13. Lieferung (p. 97 et 120 du 2e vol. av. 10 pl.). 14. Lieferung (p. 121-144 du 2e vol., av. 10 pl.). Frankfurt a M., Kreuer. In-folio.

Porée. — Note sur la pierre tumulaire de Boson, quatrième abbé de Bec (1124-1136). Brionne, imp. Amelot. In-16, 9 p.

Schmidt (O.) et A. Ilg. — Altäre und andere kirchliche Einrichtungsstücke aus Oesterreich(xii-xviii. Jahrh.) Heliogravüren nach photogr. Aufnahmen mit erläut. Text von A. Ilg. 3. Lief. (25 pl. av. 4 p. de texte ill.). Wien, A. Schroll. In-folio.

Serrando Fatigati (B.). — Sentimientos de la naturaleza en los relieves medioevales espanoles. Madrid, M. Murillo. In-4°, 27 p. av. 55 fig. et 13 pl.

Soyez (E.). — Notre-Dame de Foy. Image conservée à la cathédrale d'Amiens. Amiens, imp. Yvert et Tellier. In-4°, 86 p. av. fig.

Weber (S.).— Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Heidelberg, C. Winter. In-8°, v-129 p. av. 8 pl.

VI. — GRAVURE

Die Büchermarken oder Buchdrucker und Verlegerzeichen. V. K. Hæbler : Spanische und Portugiesische Bücherzeichen des xv. und xvi. Jahrh. (v, xl-47 p. avec 46 pl.); — VI. P. Heitz : Die Kölner Büchermarken bis Anfang des xvii Jahrh. Mit Nachrichten über die Drucker von O. Zaretzky (iii-5 p. et 53 pl.). Strassburg, Heitz. In-4°.

Cust (L.). — The Master E. S. and the « Ars moriendi ». A Chapter in the history of engraving during the xvth century. Oxford, Clarendon Press. In-4°, 21 p. av. pl.

Fritz (G.). — Handbuch der Lithographie. Halle a. S. In-4°.

Germain (L.). — Une planche à gravure d'un fondeur de cloches. Saint-Dié, imp. Hubert. In-8°, 15 p. et gr.
Extrait du *Bulletin de la Société philomatique vosgienne* (année 1898-99).

Groteske Alphabet of 1464, reproduced in facsimile from the original woodcuts in the British Museum, with an introduction by Campbell Dodgson. Printed by order of the trustees, sold at the British Museum. In-4°, 16 p. et 9 pl.

Hans Holbein. The Dance of Death. With an introductory note by Austin Dobson, London. G. Bell. In-32.

Hédiard (G.). — Les Lithographies nouvelles de Fantin-Latour (octobre 1892-décembre 1898). Paris, Sagot, In-8°, 23 p.

Hédiard (G.). — Les Maitres de la lithographie. John-Lewis Brown. Châteaudun, imp. de la Société typographique. In-8°, 10 p.

Heitz (P.).— Neujahrwünsche der xv. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz. In-folio, 15 p. et 29 pl.

Herbet (F.). — Les Graveurs de l'école de Fontainebleau. III : Dominique Florentin et les burinistes. Fontainebleau, imp. Bourges. In-8°, 59 p.
Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais* (1899)

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Herausg. von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann. 8. Mappe. Berlin, Reichsdruckerei. In-folio, 50 pl. av. 1 feuille de texte.

Das Kupferstichkabinet. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst vom Ende des xv. bis zum Anfang des xix. Jahrh. Herausg. von A. Fischer, E. von Zickwolff und W. Franke. II. Jahrg. (12 livr. de 8 pl. chacune). Berlin, Fischer und Franke. In-folio.

Lichtenberg (R von). — Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz. In-8°, 92 p. av. 17 pl.

[Müller (M.)]. — Verzeichnis der Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Handzeichnungen der von Gersdorff-Weichaschen Stiftungsbibliothek zu Bautzen. S. l., 38 p.

Singer (H. W.) et W. Strang. — Etching, Engraving and other Methods of printing Pictures. Paul Trübner. In-16, 244 p. av. 4 ill. et 10 pl.

VII. — NUMISMATIQUE

Amardel (G.). — Les Monnaies d'Anastase, de Justin et de Justinien frappées à Narbonne. Narbonne, imp. Caillard. In-8°, 23 p.

Extrait du *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne* (1898).

Amardel (G.). — Les plus anciennes monnaies wisigothes de Narbonne. Narbonne, imp. Caillard, in-8°. 15 p.

Extrait du *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne* (1898).

Babelon (E.). — Les collections de monnaies anciennes. Leur utilité scientifique. Paris, Leroux. In-8°, vi-126 p. avec fig.

Bojanowski (P. von) et C. Ruland. — 140 Jahre weimarischer Geschichte in Medaillen und Medaillons, 1756-1796. Weimar, H. Böhlau's Nachf. In-4°, 45 p. avec frontispice et 7 pl.

Extrait du *Fetschrift zum 80. Geburtstag Sr. kon. Hoheit des Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen.*

Boyer d'Agen. — Notice sur la médaille du Campo dei Fiori. Paris, Falize frères, 6, rue d'Antin. In-8°, 24 p. av. gr. et pl.

Cahn (J.). — Die Medaillen und Plaketten der Kuntstammlung W.-P. Metzler in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main, J. Baer. In-4°, 63 p. avec 26 pl.

Catalogue général des médailles françaises. Louis XVIII (1814-1824) ; Charles X (1824-1830). In-8°, 16 p. — Louis-Philippe Ier (1830-1848). In-8°, 16 p. — République (1848-1852) ; Napoléon III (1852-1870). In-16, 14 p. — République (1870-1899). In-8°, 16 p. — Supplément (de 1830 à 1899). In-8°, 32 p. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois.

Fiala (E.). — Collection E. Prinz zu Windisch-Grätz. II. Band : Münzen und Medaillen von Italien, Spanien, Portugal, Frankreich, Belgien und Niederlanden [sic]. Prag, Dominicus. In-8°, IV et p. 413 à 819 avec 2 planches.

Maxe-Werly (L.). — Médaille du bienheureux Pierre de Luxembourg du xve siècle. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. In-8°, 12 p. et pl.

Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc* (1898).

Mazerolle (F.). — Les Dessins de médailles et de jetons attribués au sculpteur Edme Bouchardon. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p. et pl.

Les Médailles et plaquettes modernes, sous la direction de H.-J. de Dampierre de Chalefepié. Liv. I. Harlem, H. Kleinmann et Cie. In-folio, 16 p. de texte (en hollandais et en français) et 6 pl.

Richebé (R.). — Médailles françaises inédites ou peu connues. Paris, Serrure. In-8°, 12 p.

Extrait de la *Gazette numismatique française.*

Sagnier (A.). — Numismatique appliquée à la topographie et à l'histoire des villes antiques du département de Vaucluse, IX : Machiovilla. Avignon, Seguin. In-8°. 15 p.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Vaucluse.*

Société française de numismatique. Table des annuaires et procès-verbaux (1866-1896). Mâcon, imp. Protat frères. Gr. in-8°, 33 p.

Schlumberger (G.). — Sceaux des feudataires et du clergé de l'empire latin de Constantinople. Caen, Delesques. In-8°, 40 p. avec grav.

Extrait du *Bulletin monumental* (1897).

VIII. — ART APPLIQUÉ — CURIOSITÉ PHOTOGRAPHIE

Argnani (F.) — Il rinascimento delle ceramiche maiolicate in Faenza. Faenza, Montanari. In-4°, 327 p. et album in-4° de 40 pl.

Assier (A.). — Pièces rares ou inédites relatives à l'histoire de la Champagne et de la Brie. VIII : L'imprimerie en Champagne et en Brie au xve siècle, suivie de notes et pièces extraites des archives de l'Aube et de la Bibliothèque Nationale. In-12, 60 p. av. fig. — IX : L'Imprimerie en Champagne au xvie siècle, suivie de pièces extraites de la Bibliothèque Nationale et des Archives de l'Aube. In-12, 60 p. — X : L'Imprimerie en Champagne, de 1600 à 1650, suivie de pièces curieuses tirées de la Bibliothèque Nationale. In-12, 60 p. Paris, Lechevalier.

Barbier de Montault (X.). — Le Fer à hosties de l'église de Soudeilles (Corrèze. Tulle, imp. Crauffon. In-8°, 4 p.

Barbier de Montault (X.). — Une pale historiée du xviiie siècle. Saint-Maixent, imp. Payet. In-8°, 3 p.

Berthier. — La Coupe dite de Charlemagne du trésor de Saint-Maurice. Fribourg. In-8°.

Binns (Ch. F.) — The Story of Potter. Being a popular account of the rise and progress of the principal manufactures of pottery and porcelain in all parts of the World. With some description of modern practical working. G. Newnes. In-8°, 248 p.

Bischoff (E.) et F.-S. Meyer. — Die Festdekoration in Wort und Bild. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4°, xvii-474 p. avec 472 grav.

Bock (W. de). — Poteries vernissées du Caucase et de la Crimée. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 64 p. avec fig.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 56).

Bourgeois (A.). — La Peinture sur porcelaine à la Comédie-Française. Marie Besson, artiste peintre, élève de Sarah Bernhardt. Paris, Bibl. artistique et littéraire, 31, rue Bonaparte. In-16, 39 p.

Braun (J.) — Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschictlichen Entwicklung. Freiburg i. B., Herder. In-8°, vi-180 p. et 30 fig.

Brébisson (R. de). — Histoire de la porcelaine de Bayeux. Bayeux, imp. du *Journal de Bayeux*. In-8°, 38 p.

Carlier. — La Belgique dentellière. Bruxelles, Société belge de librairie. In-8°, 118 p. avec grav. hors texte.

Catalogue du musée du Garde-Meuble, 103, quai d'Orsay, par E. Williamson. Paris, Baudry. In-16, 107 p.

Claudin (A.). — Les Origines de l'imprimerie à Paris. La première presse de la Sorbonne. Paris, Claudin. In-8°, 60 p.
Extrait du *Bulletin du Bibliophile*.

Connaissances nécessaires à un bibliophile, accompagnées de notes critiques et documents bibliographiques recueillis et publiés par E. Rouveyre. 1er et 2e vol. Paris, Rouveyre. In-8°, xxiv-176 pages av. 197 fig.; 220 p. av. 156 fig.
L'ouvrage complet comprendra 10 volumes.

Costumes vrais. Suite de cinquante fac-similés, d'après le manuscrit d'un officier d'armes du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Texte descriptif et fac-similés par L. Larchey. Paris, L. Carteret et Cie. In-8°, xii-112 p. av. 50 fig.

Courtois (A. de). — Le Reliquaire et les Reliques de saint Eutrope, évêque d'Orange. Avignon, imp. Aubanel. In-8°, 24 p. et planche

Drexter (K.) et C. List. — Goldschmiede-Arbeiten im dem regal. Chorherren-Stifte Klosterneuburg bei Wien. Wien, Schroll. In-folio, 37 planches av. 15 p. de texte.

Dujarric-Descombes (A.). — Les Tapisseries marchoises en Périgord. Limoges, Vve Ducourtieux. In-8°, 17 p.

Duyse (H. van). — Catalogue des armes et armures du musée de la Porte de Hal à Bruxelles. Bruxelles, van Assche. In-8°, 402 p. av. ill.

Erculei (R.). — Oreficerie, Stoffe, Bronzi, Intagli, etc. all' exposizione di arte sacre in Orvieto, con introduzione de C. Boito. Milano, Hoepli. In-folio, 24 pl. et 53 grav.

Falke (O. von). — Sammlung Richard Zschille. Katalog der italienischen Majoliken. Leipzig, Hiersemann. In-folio, xvi-24 p. av. 35 pl.

Germain de Maidy (L.). — Sept cloches anciennes des Côtes-du-Nord. Caen, Delesques. In-8°, 16 p.
Extrait du compte rendu du 63e Congrès archéologique de France, tenu à Morlaix et à Brest en 1896.

Guignet (E.) et E. Garnier. — La Céramique ancienne et moderne. Paris, Alcan. In-8°, 316 p. av. 69 grav.

Guigue (G.) — Note sur le mobilier de luxe à Lyon en 1700. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 23 p.

Hartshorne (A.). — Old English Glasses. An account of glass drinking vessels in England, from early times to the end of the 18th century. Arnold. In-4°, 514 p.

Hottenroth (T.). — Deutsche Volkstrachten — städtische und ländliche — vom Beginn des 16. bis zum Anfange des 19. Jahrh. Volkstrachten aus Süd-und Südwestdeutschland. Frankfurt am Main. H. Keller. In-4°, viii-204 p. av. grav. et 40 pl.

Krumbholtz (R.). — Die Gewerbe der Stadt Münster bis zum Jahre 1661. Mit einer Wappentafel der Gilden aus dem Jahre 1598. Leipzig, S. Hirzel. In-8°, xxii-232 et 558 p.

Kunstschmiedearbeiten des XVIII. Jahrhunderts aus Nancy, entworfen und ausgeführt vom Hofkunstschlosse Jean Lamour. Neue und mit einer Einleitung versehene Ausgabe von D. Joseph. Berlin, B. Hessling. In-folio, 23 pl. et 8 p. de texte.

Lenz (E. von). — Die Waffensammlung des Grafen S. D. Scherametew in Sanct Petersburg. Leipzig, Hiersemann. In-4°, x-232 p. av. 26 pl.

Lespinasse (R. de). — Mobilier de deux chanoines et bibliothèque d'un official de Nevers en 1373 et 1382. Nevers, imp. Vallière. In-8°, 30 p.

Marsaux (L.). — L'ornement mortuaire de Saint-Nicolas-du-Havre, à Mons (Belgique). Caen, Delesques. In-8°, 17 p.
Extrait du *Bulletin monumental* (1897).

Morgenländische Stoffe in der Sammlung F. R. Martin. Stockholm, G. Chelius. In-4°, 15 pl. av. 12 p. de texte.

Neckelmann (J.). — Das kön. Wurtembergische Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart. Berlin, Wasmuth. In-folio, 24 pl. av. 17 p. de texte.

Nemes (M.) et G. Nagy. — A magyar viseletek törtenete [Histoire des costumes hongrois]. 1.-2. Heft (p. 1-16). Budapest, Franklin Gesellschaft.

Rasmussen (Jara). — Collection Nora. Altnordische Stickereien auf wollenen Java-Gewebe, Congress-Canevas oder Segeltuch. Kopenhagen, Höst. In-4°, 18 pl. av. 4 p. de texte.

Renouard (P.). — Imprimeurs parisiens, Libraires, Fondeurs de caractères et Correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du xvie siècle. Leurs adresses, marques, enseignes, dates d'exercice, etc. Paris, Claudin. In-18, xvi-483 p. av. grav. et plan.

Saher (E. von). — Toegepaste Kunst in Nederland uit de 17de en 18de Eeuw Haarlen, de Erven et F. Bohn. In-folio.

Samson (H.). — Zur Geschichte und Symbolik der Glocken. Frankfurt a. M., P. Kreuer. In-8°, 30 p.

Schultze (V.). — Der Croy-Teppich der kön. Universität Greifswald. Greifswald, J. Abel. In-folio, 8 p., 3 fig. et 1 pl.

Sizeranne (R. de la). — La Photographie est-elle un art? Paris, Hachette. In-4°, 51 p. av. 40 gr. et 7 pl.

Sutermeister (M.). — Die Glocken in Zürich. Die Glockengiesser, Glocken und

Giesstätten im alten und neuen Zürich. Zürich, Sutermeister. In-8°, 71 p. av. fig.

Tolbecque (A.). — Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Niort, l'auteur. Paris, Bernardel. In-4°, 37 p. av. fig. et portrait.

Uzanne (O.). Monument esthématique du xixe siècle. Les Modes de Paris. Variations du goût et de l'esthétique de la femme (1797-1897). Paris, May. Petit in-4°, iv-244 p. av. gr.

Verneille (de). — La Vierge ouvrante de Boubon. Découverte de la seconde partie. Limoges, Vve Ducourtioux. In-8°, 10 p.

La Vierge ouvrante de Boubon, triptyque en ivoire du xiie siècle. Limoges, Vve Ducourtioux. In-8°, 24 p. et 2 pl.

Vorbilder-Hefte aus dem kön. Kunstgewerbe Museum zu Berlin, herausg. von J. Lessing. 21. Heft : Möbel aus der Zeit Louis XVI (Zopfstil). Berlin, Wasmuth. In-folio, 15 pl. av. 4 p. de texte ill.

IX. — MUSIQUE — THÉATRE

Brenet (M.). — Notes sur l'histoire du luth en France. Paris, Fischbacher. In-8°, 83 p.

Soubies (A.). — Histoire de la musique. Espagne, des origines au xviie siècle. Paris, Lib. des Bibliophiles (E. Flammarion). In-32, 100 p.

Soubies (A.). — Histoire du Théâtre-Lyrique (1851-1870). Paris, Fischbacher. In-4°, vii-61 p.

Tiersot (J.). — Étude sur les « Maîtres Chanteurs de Nuremberg », de Richard Wagner. Paris, Fischbacher. In-8°, 195 p. av. portraits, grav. et ex. de musique.

Villetard (H.). — Un manuscrit liturgique du xve siècle conservé à la bibliothèque d'Avallon. Étude historique, paléographique, liturgique et musicale sur un missel plénier. Tours, imp. Bousrez. In-8°, 38 p.

X. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Bajot (E.). — Du choix et de la disposition des ameublements de style. 220 documents d'après les reconstitutions d'art ancien. Paris, Rouveyre. In-4°. 174 p.

Basile (A.). — Prospettiva lineare. Palermo, A. Reber. In-4°, 119 p. avec fig.

Berger (E.). — Katechismus der Farbenlehre. Leipzig, J.-J. Weber. In-12, xiv-326 p. avec 8 pl. et 40 grav. dans le texte.

Berling (K.). — Kunstgewerbliche Stilproben, ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile mit Erläuterungen. Leipzig, Hiersemann. In-8°, 24 p. av. 30 pl. contenant 240 reprod.

Bourgeois (J.). — Études architectoniques et graphiques. 1er vol. Pacie, Ch. Schmid. In-4°, 324 p. av. 94 fig.

Buckmaster (M.-A.). — Elementary Architecture for schools, art students and general readers. Clarendon Press. In-8°, viii-144 p.

Closset (J.). La Pyrogravure et ses applications. Paris, Laurens. In-8°, 86 p. av. 50 desins.

Documents d'atelier. Art décoratif moderne, préf. par G. Larroumet, 1re et 2e séries (de chacune 60 pl. en couleurs) Paris, Rouam et Cie. In-4°.

Ellenberger (W.), H. Baum et H. Dittrich. — Handbuch der Anatomie der Tiere für Künstler. 1er et 2e fascicules (de chacun 20 p. avec 8 pl. Leipzig). Dieterich. In-4°, obl.

Fischer (L.-H.). — Die Technik der Oelmalerei. Wien, C. Gerold's Sohn. In-8°, iv-118 p. avec 7 pl. et grav. dans le texte.

La Flore décorative. Recueil de planches dessinées d'après nature avec exemples d'application monumentale, publié sous la direction de P. Lorain. Paris, Ch. Schmid. In-folio, 24 planches.

Hartmann (K.-O.). — Stilkunde. Leipzig, G.-J. Gœschen. In-12, 232 p. avec 12 pl. et 179 ill. dans le texte.

Havard (H.). — Histoire et philosophie des styles (Architecture: Ameublement; décoration). T. 1er. Paris, Schmid. In-4°, 480 p. av. 11 pl. et 220 gr.

Heider (M.). — Louis XVI. und Empire, Eine Sammlung von Façaden-details, Plafonds, Intérieurs, etc. aus der Epoche Josef II. 3. Lief. Wien, Schroll. In-folio, 15 pl.

Iconographia cristiana. Madrid, tip. de Felipe Marqués. In-12, 80 p.

Intérieurs et mobiliers anciens. Collections recueillies en Belgique, publiée par P. Wystman. 1re liv. Bruxelles, P. Wystman. In-4°, 10 pl. av. 6 p. de texte.
L'ouvrage complet formera 10 livraisons.

Kampmann (C.). — Die graphischen Künste. Leipzig, Göschen. In-12, 166 p., avec 40 fig.
75e vol. de la Collection Gœschen.

Klimsch's graphische Bibliothek. Mitarbeiter : J. Allgeyer, C. Fleck, G. Fritz u. s. w. I. Band : Die Praxis der modernen Reproduktions-Verfahren. Frankfurt am Main, Klimsch. In-8°. viii-162 p., avec 32 ill. et 3 pl.
Extrait de l'*Allg. Anzeiger für Druckereien.*

Kronthal (P.). — Lexikon der technischen Künste. 1. Liefer. (xii et p. 1-96 du 1er vol.) Berlin, Grote. In-8°.
Il paraîtra 2 volumes, en 10 livraisons.

Lenz (P.-L.). — Zur Aesthetik de Beuroner Schule. Wien, Braumüller. In-12, 41 p.

Mathias-Duval et E. Cuyer. — Histoire de l'anatomie plastique. Les Maîtres, les Livres et les Ecorchés. Paris, May. In-8°, xiii-151 p. av. grav.
Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.

Melani (A.). — Modelli d'arte decorativa italiana, raccolti con diligenza e industria fra i disegni di maestri antichi della R.

Galleria degli Uffizi. Milano. In-4°, 50 pl. av. 24 p. de texte.

Monfort (P.). — Anleitung zur Malerei auf jede art Stoff, so wie zur waschbaren Malerei. Leipzig, E. Haberland. In-8°, iv-36 p.

Nouvelles constructions avec bow-window loggias, tourelles, avant-corps, etc., relevées et dessinées par Th. Lambert. Paris, Ch. Schmid. In-folio. 48 pl.

Planat (P.). — Manuel de perspective et tracé des ombres. Paris, Aulanier. In-4°, 196 p. av. fig. et 80 pl.

Ruskin (J.). — Elementi del disegno e della pittura. Traduzione con prefazione e note di E. Nicolello. Torino, Bocca. In-16, xxxx-259 p.

Schlichtegroll (K. F. von). — Die Tempera-Malerei Pereira. Leipzig, E. Haberland, viii-61 p. av. grav.

Schuster (C.). — Das perspektivische Sehen beim Zeichnen nach der Natur. Zurich, K. Henckell. In-8°, 52 p. av. 30 grav.

Seder (A.). — Esquisses d'art industriel (Métal, Céramique, Verre). 1re et 2e livr. (de 5 pl. chacune). Paris, Laurens, in-4°.
L'ouvrage comprendra 10 livraisons.

Spanton (J. H.). — Complete Perspective Course. London, Macmillan. In-8°.

Tubeuf (G.). — Traité de perspective. Paris, Fanchon et Artus. In-8° à 2 col., 324 p. av. fig.

Valdonne (P. de Roux de). — Recherches sur la perspective des couleurs dans la nature et son application dans les œuvres des maîtres des diverses écoles depuis le xive siècle jusqu'au xviiie siècle. Paris, Floury. In-16, 341 p.

Zironi (C.). — L'Arte del muratore e gli scavi e restauri di antichità e belle arti. Bologna. In-8°, 100 p. avec 2 planches et fig. dans le texte.

XI. — BIOGRAPHIE

Adelmann (K.). — Ueber Riemenschneider. Würzburg, E. Bauer. In-8°, 23 p.

Albert (A.). — Jean Marcellin, statuaire. Grenoble, imp. Allier. In-8°, 8 p. av. grav.
Extrait de la *Revue Dauphinoise*.

Architectes lyonnais. Charvet. Bar-le-Duc. imp. Comte-Jacquet. In-8°, 8 p.

Arvor (Mme D.). — Madame Vigée-Lebrun. (n° 4 des « Femmes illustres de la France », p. 146 à 192). Paris, Lib. moderne. In-8°.

Beissel (E.). — Fra Angelico da Fiesole. Trad. de l'allemand et précédé d'une introduction par J. Helbig. Lille, Desclée, de Brouwer et Cie. Gr. in-4° à 2 col., xv-144 p. avec grav. et 10 planches.

Bekaert (M.). — Nos artistes à l'étranger: Josse de Corte, sculpteur yprois, 1627-1679. Bruxelles, Lyon, Claesen. In-8°, 21 p. av. gr.

Boffa (S.). — I maestri campionesi : Marco (Duomo di Milano), Jacopo (Certosa di Pavia), Matteo (Basilica di Monza) ed altri. Milano, Hoepli. In-8°, 32 p.

Bouvier (J. et C.). — Le Peintre Jacques Pilliard (1811-1898). Vienne, Ogeret et Martin. In-8°, vii-177 p. av. portr. et 3 gr.

Boyer d'Agen. — Le Peintre des Borgia. Pinturicchio, sa vie, son œuvre, son temps (1454-1513). Le Monde pontifical et la Société italienne pendant la Renaissance. Fasc. 1 et 2 (liv p. av. 20 pl. et grav.). Paris, Rothschild. In-folio.

Buchwald (C.). — Adriaen de Vries. Leipzig, Seemann. In-8°, 119 p. av. 8 grav.

Delille. — Artistes lillois oubliés. Les Statues de Lille. Lille, Leleu. Petit in-16, 65 p.

Denais (J.). — J.-E. Lenepveu, peintre, membre de l'Académie des Beaux-Arts, ancien directeur de l'École de France à Rouen (1819-1898). Angers, Germain et Grassin. In-8°, 19 p.

Durville (G.). — Un Architecte de cathédrale au xve siècle. — Mathurin Rodier, maistre maczon de l'église de Nantes. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 23 p.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

Finck (G.). — Étude biographique sur J.-S. Bach (1685-1750). Angoulême, imp. de la *Chronique Charentaise*. In-18, 50 p.

Ginoux (C.). — Jacques Rigaud, dessinateur et graveur marseillais, improprement prénommé Jean-Baptiste par quelques écrivains (1681-1754). Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 16 p. et grav.

Girard (P.). — Notice nécrologique sur Louis Courajod, membre de la Société nationale des Antiquaires de France (1841-1896). Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 18 p.

Granges de Surgères (De). — Les Artistes nantais du moyen âge à la Révolution. Notes et documents. Paris, Charavay; Nantes, l'auteur. In-8°, xii-456 p.

Grandidier. — Nouvelles œuvres inédites (vol. II). Fragment d'une Alsatia litterata ou Dictionnaire biographique des littératures et artistes alsaciens. Colmar, H. Hüffel. In-8°, xv-625 p.

Gruel (L.). — Les Thouvenin, relieurs français au commencement du xixe siècle. Paris, Leclerc et Cornuau. In-8°, 27 p. et fac-simile d'autographes.
Extrait du *Bulletin du Bibliophile.*

Haller (G.). — Nos grands peintres : J.-L. Gérôme; J.-J. Henner; J.-J. Lefebvre; Ed. Detaille. Catalogue de leurs œuvres et opinions de la presse. Paris, J. Boussod, Manzi, Joyant et Cie. In-8°, 259 p. av. 12 photogr.

Henault (M.). — Antoine Gilis, sculpteur et peintre (1702-1781). Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 31 p. avec 1 pl.

Hende (E. van). — Pierre Lorthior, graveur des médailles du roi, né à Lille en 1733. S. l. n. d. (Bruxelles, Goemaere). In-8°, 8 p.
Extrait de la *Revue belge de mumismatique.*

Hymans (H.). — Nos artistes anversois ignorés, Melchisedech van Hooren, 1552-

1570. Anvers, imp. Vve de Backer. In-8°, 23 p. av. 5 pl.

Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique.*

Jacquot (A.). — Charles Eisen. Paris, J. Rouam et Cie. In-8°, 7 p.

Jouin (H.). — Vus de profil : Benjamin-Constant; Meissonier; Emile Michel; Puvis de Chavannes; L. Royer; Jules Thomas; Louis-Noël; Max. Bourgeois; H. Cros; Richard Mandl; Charles Blanc; Et. Parrocel; A. de Montaiglon; Abraham; L. Paté; A. Maillard; Lecomte-du-Nouy; Saint-Victor. Paris, Firmin-Didot et Cie. In-16, 311 p.

Knapp (F.). — Piero di Cosimo. Sein Leben und seine Werke. Halle a. S., W. Knapp. In-4°, 115 p. avec 9 pl. et 46 grav.

Lafond (P.). — François et Jacob Bunel, peintres d'Henri IV. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie, In-8°, 56 p. et pl.

Lavalley (G.). — Le Peintre et aquarelliste Septime Le Pippre : sa vie, son œuvre. Caen, Jonan. Gr. in-8°, 113 p. av. portr. et 8 photot.

Lex (L.). — Gabriel-François Moreau, évêque de Mâcon de 1763 à 1790, ami des arts et collectionneur, protecteur de Prud'hon. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 35 p. et portrait.

Marchmont (Fr.). — The Three Cruikshanks. A bibliographical Catalogue, describing more than 500 works. Illustr. by Isaac, George and Robert Cruikshank. The introduction by J. Moore, W. T. Spencer. In-8°, II-128 p. av. ill.

Marignan (A.). — Un Historien de l'art français : Louis Courajod. I. Les Temps francs. Paris, Bouillon. In-8°, VIII-189 p.

Mauclair (C.), J. Péladan, J.-K. Huysmans, E. Ramiro, O. Mirbeau et F. Rops. — Félicien Rops et quelques aspects de son œuvre. Bruxelles, E. Deman. In-4°, av. 1 portrait et 14 reprod.

Tirage spécial d'un extrait de la *Revue encyclopédique* (1898).

Meissner (F.-H.). — Bœcklin. Berlin und Leipzig, Schuster und Lœffler. In-8°, 116 p. av. grav.

1er vol. de la coll. du *Künstlerbuch.*

Meissner (F.-H.). — Max Klinger. Berlin, Schuster und Lœffler. In-8°, 133 p. avec grav.

2e vol. de la coll. du *Künstlerbuch.*

Molmenti (P.). — Il Moretto da Brescia; Firenze, Bemporad. In-8°, 113 p. av. fig.

Morelli (P.). — Di Alessandro Bonvicino d. sopranomme Moretto. Brescia, tip. Pavoni. In-8°, 44 p. av. portrait.

Nielsen (C. V.). — Leonardo da Vinci og hans Forhold til Perspektiven. Et Afsnit af Perspektivens Historiæ. Kobenhaven, Trydes. In-4°, II-76 p. av. 4 pl. et 55 ill.

Papa (N.). — Il genio et le opere di Alessandro Bonvicino (Il Moretto). Bergama, Istituto italiano d'arti grafiche. In-8°, 40 p. av. fig. et 1 planche.

Extrait de la revue *Emporium*, vol. VII, n° 40.

Quarré-Reybourbon (L.). — Les Peintres van Oost à Lille (à propos d'un tableau lillois de notre collection). Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 26 p. et grav.

Rhys (E.). — Frederic lord Leighton. London, G. Bell. In-4°, 102 p.

Ricci (C.). — La gloria d'Urbino. Bologna, N. Zanichelli. In-16, 163 p.

Rosenberg (A.). — E. von Gebhardt. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 96 p. av. 92 grav.

38e vol. de la coll. des *Künstler-Monographien.*

Roversi (L.). — Luigi Palma di Cesuola e il Metropolitan Museum of Art di New-York. New-York, S. tip. In-8°, 75-XII p. av. portr. et 3 pl.

Seeger (G.). — Peter Vischer der Jüngere. Inaug. Dissertation. Leipzig. In-8°, 168 p.

Steinmann (E.). — Pinturicchio. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 142 p. av. 114 grav.

37e vol. de la coll. des *Künstler-Monographien.*

Swarte (W. de). — Rembrandt. Paris, bureaux de la *Nouvelle Revue.* In-8°, 24 p.

Extrait de la *Nouvelle Revue.*

Wignier de Warre (C.). — Généalogie du sculpteur Pfaff : sa vie, ses œuvres. Abbeville, imp. Fourdrinier et Cie. In-8°, VII-195 p. et grav.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

L'Art et ses amateurs. Journal des expositions et des ventes artistiques, paraissant le lundi. N° 1, 17 octobre 1898. Paris, rue Notre-Dame-de-Lorette. Gr. in-4° à 3 col., 8 p.

Atelier de Glatigny. Etudes et notes. 1re année, n° 1. 1er décembre 1898. Versailles, imp. Cerf. In-8°, 51 p. av. grav.

Bulletin des Arts, supplément à « l'Estampe et l'Affiche », paraissant tous les mois. 1re année, n° 1. 1er février 1899. Paris, 50, rue Saint-Anne. In-8°, à 2 col., 8 p.

La Carte postale illustrée, bulletin de l'International post-card Club. 1re année, n° 1. Janvier 1899. Paris, 7, rue Pierre-le Grand. In-8° à 2 col., 4 p.

L'Habitation pratique, Journal d'architecture. Publication mensuelle, par P. Durand. Paris, Aulanier et Cie. In-4°.

Chaque numéro comprend 6 planches avec 2 p. de texte explicatif.

L'Intermédiaire musical, publication artistique paraissant tous les quinze jours, 1re année, n° 1. Saint-Remy-de-Provence, Pelouzet et Cie. Gr. in-8°, 8 p.

Revue des Arts réunis, organe des sociétés artistiques de l'Ouest, paraissant tous les mois, d'octobre à avril. 1re année, n° 1. Octobre 1898. Laval, 8, rue de Nantes. In 8°, 8 p. av. couvert.

AUGUSTE MARGUILLIER

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1899

QUARANTE-UNIÈME ANNÉE — TOME VINGT-UNIÈME — TROISIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JANVIER — 499e LIVRAISON

1er FÉVRIER — 500e LIVRAISON

1er MARS — 501e LIVRAISON

1er AVRIL. — 502e LIVRAISON

1er MAI. — 503e LIVRAISON

1er JUIN — 504e LIVRAISON

GRAVURES

1er JANVIER. — 499e LIVRAISON

1er FÉVRIER — 500e LIVRAISON

1er MARS — 501e LIVRAISON

1er AVRIL. — 502e LIVRAISON

1er MAI — 503e LIVRAISON

1er JUIN — 504e LIVRAISON

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

